

زوالِ مغرب

(جلد اول)

تصنیف: اوسوالڈ سپینگلر

ترجمہ: ڈاکٹر مظفر حسن ملک



THE DECLINE OF THE WEST (Vol. I)

By: Oswald Spengler

Translated by:
Dr. Muzaffar Hassan Malik

THE GREAT BOOKS SERIES 6

سپینگلر نے اپنی شہرہ آفاق کتاب "زوالِ مغرب" (Der Untergang des Abendlandes) پہلی عالمی جنگ سے پہلے ہی مکمل کر لی تھی مگر یہ دو جلدوں میں ۱۹۱۸ء اور ۱۹۲۲ء کے درمیان شائع ہوئی۔ اس کا انگریزی ترجمہ "The Decline of the West" ۱۹۲۶ء اور ۱۹۲۸ء کے درمیان شائع ہوا جب پہلی عالمی جنگ ختم ہو رہی تھی۔ اس کتاب نے شائع ہوتے ہی مقبولیت حاصل کرنا شروع کر دی۔ اس وقت لوگ جنگ کے اثرات بھی دیکھ رہے تھے کچھ اس باعث بھی یہ کتاب اذہان پر اثر ڈالنے لگی۔ اس کی مقبولیت کا یہ عالم ہے کہ آج یہ اکثر زبانوں میں ترجمہ ہو چکی ہے۔

زوالِ مغرب میں سپینگلر نے مسریوں کی تہذیب کے زوال سے لے کر دورِ جدید تک کا جائزہ لیا ہے اور ان کے زوال کے اسباب بیان کیے ہیں۔ اگرچہ وہ اپنی یورپی تہذیب کو منفسر اور متزلزل قرار دیتا ہے لیکن اس کے انجمن سے بھی لرزاں نظر آتا ہے۔ استدلال و براہین کی بجائے وہ اپنے تجزیات کی بنیاد، امثال و اعیان پر رکھتا ہے۔ اس کے لیے تاریخ سے پیکر تراشی کرتا ہوا وہ منکر و فلسفے کے میدان میں جانا لگتا ہے۔



Price Rs. 320/-



زوالِ مغرب

(جلد اول)

تصنیف: ابو سواد اللہ رحیم زکریا

زوالِ مغرب

(جلد اول)

مغربی افکار اور تہذیب کے بعض کمزور اور کھوکھلے پہلوؤں پر
ایک اہم علمی تنقید جو شہرہ آفاق کتاب ٹھہری

تصنیف
اوسوالڈ سپینگلر

ترجمہ
ڈاکٹر مظفر حسن ملک



ادارہ فروغِ قومی زبان
اسلام آباد



نیشنل بک فاؤنڈیشن
اسلام آباد

زوالِ مغرب

(جلد اول)

تصنیف: اوسوالڈ سپینگلر

فہرست مضامین جلد اول

07	ڈاکٹر انعام الحق جاوید	پیش لفظ
09	انفار حارف	دیباچہ
11	ڈاکٹر عطش وزانی	ادسوالڈیکنگر اور زوال مغرب
13	ڈاکٹر مظہر حسن ملک	عرض مترجم
29		پسلا باب - تعارف

کام کی دست۔

عالمی تاریخ کی صورتات - ایک جدید فلسفہ - تاریخ کس کے لیے ہے؟ کلاسیکی اور ہندوستانی انسانی آبادی
تاریخی تناظر - مصری حوط اور مردوں کو جلاتا - تاریخی عالم کا روایتی منصوبہ (قدیم وسطانی اور جدید) اس کا
آغاز - اس کی تفصیلات - یورپ دنیا کا مرکز ثقل نہیں - صرف گونے کا فن تاریخ کا طریق کار درست ہے
- ہم اور وہی - نقشے اور موسم سن تہذیب کے مسائل - سامراج اور اس کا آخری دور - ہمارے بنیادی
نظریے کی ضرورت اور حدسعت - موجودہ دور کے فلسفے کے حساب سے موجودہ فلسفیوں سے موازنہ - فلسفے
کا آخری فریضہ - اس تصنیف کی حقیقت -

باب دوم - اعداد کا مطلب -

بنیادی تصور - عدد متحد کی علامت کے طور پر - ہر ثقافت کا نظام ریاضی اپنا اپنا ہوتا ہے - کلاسیکی دور میں عدد
کی قدر و قیمت - ارشار کوس - ڈائیفرینس اور عربی اعداد - مغربی ثقافت عدد بطور فعل - عالمی خوف اور عالمی
خواہشات - علم ہندسہ اور حساب - نظریہ تحدید - بھری حدود کی ماورائیت خلائی علاماتی دنیا میں - حتی
امکانات -



نگران	: ڈاکٹر انعام الحق جاوید
ترجمہ	: ڈاکٹر مظہر حسن ملک
فنی تدوین	: ڈاکٹر عطش وزانی
اشاعت	: جولائی 2017ء
تعداد	: 1000
کوڈ نمبر	: GNU-631
آئی ایس بی این	: 978-969-37-1001-4
طابع	: ملٹی کلرز اسلام آباد
قیمت	: 320/- روپے

نیشنل بک فاؤنڈیشن کی مطبوعات کے بارے میں مزید معلومات کے لیے رابطہ:

ویب سائٹ: <http://www.nbf.org.pk> یا فون: +92-51-9261125

یا ای میل: books@nbf.org.pk

باب سوم - تاریخ عالم کا مسئلہ (۱) جی برقیافہ، منضبط۔

کوپرنیکی نظام - تاریخ اور فطرت - رسوم اور قانون قیافہ شناسی - منضبط نظام - ثقافت اور جسم نامی - داخلی صورت - رفتار - دورانیہ - مماثلت - بمعصر سے مراد -

باب چہارم - تاریخ عالم کا مسئلہ (۲) تصور قضا و قدر اور اصول ملیت۔

منطق - نامیاتی اور غیر نامیاتی - زمان اور قضا - مکان اور ملیت - مسائل زمان - زمان اور مکان کا برعکس تصور - زمان کا علاماتی نظام - الیہ - وقت کا شمار - مردوں کو ٹھکانے لگانے کا نظام - تحفظ (منف) ریاست (تغیرات) قضا اور حادث - واقعہ اور ملیت - واقعہ اور اسلوب حیات 'گم نامی اور ذاتی اودار کا آغاز - سمت مستقبل اور نقش ماضی - کیا کوئی تاریخ کی سائنس بھی ہے - مسئلے کی جدید وضاحت -

باب پنجم عظیم کائنات - (۱) عالمی تناظر کا علاماتی نظام اور مسائل مکان

عظیم کائنات کا مجموعی تمثالی نظام 'روح کھلاتا ہے - مکان اور موت - مکان کے مسائل (صرف معنی مکان کو وجود عطا کرتا ہے) موت ہی زمان ہے - عالمی ثقافت کا تصور تمثالی نظام سے وجود پاتا ہے 'کلاسیکی وجود مجوسی غار اور مغربی لامتناہیت -

باب ششم - عظیم کائنات (۲) 'شخصی' فاؤسٹی اور مجوسی روح۔

عظیم اشارت (علامتی نظام) فن تعمیر اور الوہیت 'عظیم مصری اشارت راست - اظہار - زبان - ادب و فن 'صنع (صنعت) اور نقل صنعت اور قدم تعمیرات 'دریچہ' عظیم اسلوب 'تاریخ اسلوب - اسلوب بطور جسم نامی 'عربی اسلوب کی تاریخ' فنی ٹیکنیک کی نفسیات -

باب ہفتم - موسیقی اور صنای (۱) صورت گری کے فن۔

موسیقی - صورت گری کا فن - فنون کی صنف بدی تاریخ کے بغیر نامکن ہے - عمل فنون کا انتخاب بھی فی ثنہ ایک اعلیٰ فن ہے - مغربی موسیقی کے اودار - نشاۃ ثانیہ - روی تہذیب کے خلاف تھی - اور موسیقی کی ایک تحریک تھی - بارون کا کردار - میر گاہ - رنگوں کی اشارت - رنگ قریب سے اور دور سے - مغربی پس منظر - ہزاروں خاکی - قدم روانی قاب -

باب ہشتم - موسیقی اور صنای (۲) عربی اور پیکر تراشی۔

نمائند گئے انسان کی اقسام - پیکر تراشی - استغفار - علم نحو - کلاسیکی پیکر تراشی کی اقسام - خواتین اور بچوں کے مجسمے - کلاسیکی مجسمات - بارون مجسمے - لیونارڈو رائل اور مائل - انجیلو نے مل کر نشاۃ ثانیہ کے اثرات پر قابو پایا - روغنی نقاشی پر مزامیری موسیقی کی فتح - اور دیواری نقاشی پر پیکر سازی کی فتح - تاثیریت - پر کام اور ہیرو تھ فن کی حتمی صورت -

باب نہم - تمثال روح اور احساس حیات 'روح کی ہیئت۔

روح کا وجود 'وجود عالم کی تمثال ہے - اعلیٰ تصور کی فعالیت ہے یا انعکاس طبیعت کی نفسی کیفیت 'شخصی' 'مجوسی' اور فاؤسٹی کے تصورات روح - 'روی خلائی عزم - داخلی کیفیات اور اساطیر - عزم اور کردار - کلاسیکی روایتی الیہ اور فاؤسٹ کا الیہ اور کردار - ذرا سے کا تصوراتی تاثر - شب و روز کا فن - مقبول عام اور متحرک - انجم شناسی کی تمثال - جغرافیائی نفاذ -

باب دہم - تمثال روح اور احساس حیات (۲) بدھ مت 'روایت اور اشتہائیت۔

پاکیزگی کا متحرک فاؤسٹی نظریہ - ہر ثقافت کے اخلاقی مقاصد ہوتے ہیں - بدھ سقراط اور روسو - تہذیب کے بطل جلیل - الیہ اور عوامی اخلاق - فطرت کی طرف رجوع - لائڈہیت آدمیت - اخلاقی اشتہائیت - ہر ثقافت کی فلسفیانہ تاریخ میں مشابہت - مغرب کا مذہب فلسفہ -

باب یازدہم - فاؤسٹی 'شخصی' فطرت - علم۔

نظریہ بطور - اساطیری روایت ہر طبی سائنس کسی نہ کسی سابق مذہب کی مہوون منت ہوتی ہے - ریاستیں - انکیسیا - حرکات میں مختلف ثقافتوں کے نظریات شامل ہیں - جوہری نظریہ - حرکت لاپذیر کا مسئلہ - علیاتی طریق کار کا دستور - اور تجربہ 'احساس الوہیت اور فطرت شناسی - اساطیر اعظم کلاسیکی - مجوسی اور فاؤسٹی دیوتاؤں تصور - دہریت - فاؤسٹی طبیعت بطور عقیدہ قوت - نظریاتی ارتقاء کے حدود (یہ ٹیکنیکل ترقی سے مختلف ہے) - تحریک کی فہم بالذات اور تاریخی تصورات کی پورش - یہ نظریہ صورتیاتی الحاقات کے نظام میں منتقل ہو کر ختم ہو جاتا ہے -

تاریخی صورتات کے تقابلی اظہار کے گوشوارے -

پیش لفظ

نیشنل بک فاؤنڈیشن کی طرف سے پاکستان میں فروغ مطالعہ و کتب بینی کے لیے جو اقدامات کیے جا رہے ہیں، منتخب، مقبول، بنیادی، ضروری اور سستی کتابوں کی اشاعت اس کا ایک حصہ ہے۔ شعر و ادب اور علوم و فنون کی دنیاؤں سے عمدہ انتخاب کر کے کتابوں کی اشاعت کو عام آدمی کی قوت خرید اور رسائی تک لے کر جانا اس ادارے کا بنیادی فریضہ ہے۔

اس ضمن میں کتابوں کی اشاعت کے لیے بہت سے سلسلے جاری کیے گئے۔ مقبول عام بنیادی اور عظیم علمی کتابوں کا یہ سلسلہ بھی اسی کی کڑی ہے۔

کانی عرصہ قبل ادارہ فروغ قومی زبان (مقتدرہ قومی زبان) اسلام آباد نے عظیم کتب کی اشاعت کا ایک منصوبہ بنایا تھا جس میں سے پچاس کے قریب اہم کتابیں شائع ہوئیں۔ بڑے عرصے سے ان میں سے بعض مطلوب کتابیں دستیاب نہیں تھیں۔ اب نیشنل بک فاؤنڈیشن اور ادارہ فروغ قومی زبان کے ”قومی تاریخ و ادبی ورثہ ڈویژن“ کے ماتحت آنے کے بعد وزیر اعظم پاکستان کے مشیر جناب عرفان صدیقی کی تحریک پر نئی منصوبہ بندی کے تحت ادارہ فروغ قومی زبان کے ساتھ ایک معاہدے کے بعد ان کتابوں کو فروغ مطالعہ کے ضمن میں نیشنل بک فاؤنڈیشن کی طرف سے شائع کیا جا رہا ہے۔ کتابت کی عکسی نقل اور سائز کو برقرار رکھا گیا ہے، البتہ پیش کش ذرا انداز بدل کر کی جا رہی ہے۔

تاریخی تجزیے پر مبنی پہلی بار مغربی معاشرے کو علمی سطح پر تنقید کا نشانہ بنانے والی یہ کتاب بہت جلد مقبول عام ٹھہری اور اسے تہذیبی اور ثقافتی تاریخ کے مطالعے میں اہمیت دی جانے لگی۔ اردو ترجمہ گجرات کے معروف ادیب، محقق اور مترجم ڈاکٹر مظفر حسن ملک نے کیا اور اس کے مطالب کو بیان کرنے میں کامیاب ہوئے۔

میں جناب ثاقب علیم (ڈائریکٹر جنرل ادارہ فروغ قومی زبان)، محترمہ تحسینہ جہان (ایگزیکٹو ڈائریکٹر)، محترمہ انجم حمید (ڈائریکٹر مطبوعات) اور جناب شکیل احمد منگلوری (ڈپٹی ڈائریکٹر مطبوعات) کا ممنون ہوں جنہوں نے اس کتاب کی اشاعت کو ممکن بنانے کے لیے معاہدے کی تیاری میں معاونت کی اور متعلقہ مواد فراہم کیا۔

مئی 1998ء کے ایڈیشن میں شائع شدہ جناب افتخار عارف کا دیباچہ اور ڈاکٹر عطش دُزانی کی تقدیم کو بھی شامل اشاعت ہی رکھا گیا ہے۔ کتاب پیریک میں شائع کی جا رہی ہے تاکہ یہ قارئین کے ذوق مطالعہ اور بک شیلف کا حصہ بننے کے لیے کم سے کم قیمت میں دستیاب ہو سکے۔

ڈاکٹر انعام الحق جاوید
(پرائڈ آف پرفارمنس)
مینجنگ ڈائریکٹر

دیباچہ

تاریخ شاید ہے کہ تہذیب و تمدن انسانی کے ارتقاء میں دیگر عناصر کے ساتھ ساتھ انسانی دانش و بینش کو بھی ایک خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ دانش انسانی نے فہم و ادراک کی حدود مقرر کی ہیں، علوم و فنون کو نئے زاویے عطا کیے ہیں اور فضیلت کے ان عظیم الشان کارناموں کو چند ایسی کتابوں کی صورت میں یادگار بھی چھوڑا ہے جو ان علمی فتوحات کے سبب خود بھی بڑی کتابوں میں شمار ہوتی ہیں۔ ان گراں مایہ آثار نے اپنے زمانے میں بھی اور اپنے بعد آنے والے زمانوں میں بھی ذہن انسانی کے ارتقاء میں جو کردار ادا کیا ہے صاحبان علم اس سے بخوبی واقف ہیں۔ ہر چند کہ یہ کتابیں مختلف اقوام کا سرمایہ اور ورثہ ہیں اور مختلف زبانوں میں معرض وجود میں آئی تھیں لیکن اپنی اہمیت اور اثر و نفوذ کے سبب تراجم کے ذریعے دنیا کی دوسری تہذیبوں اور زبانوں میں بھی منتقل ہوئیں اور یوں حیات جاوداں کی منزلوں سے بہرہ ور ہو گئیں۔ اب یہ عالمی سطح پر علم و دانش کا اجتماعی سرمایہ ہیں۔

اردو زبان کے فروغ کے لیے تراجم کی ضرورت اور اہمیت کا احساس اس زبان کے علمی دنیا میں داخل ہونے کے ساتھ ہی کر لیا گیا تھا۔ فروغ اردو کے اداروں نے تراجم کو ہمیشہ اولین صفت میں رکھا ہے چنانچہ اردو نشر کی تاریخ میں جتنا حصہ اہم طبع زاد قلمروں کا ہے کم و بیش اتنا ہی سرمایہ

تراجم کا بھی ہے۔ تراجم کے بغیر شاید اردو زبان علمی موضوعات کی ان وسعتوں اور بلندیوں سے ہمکنار نہ ہو سکتی جن پر وہ آج نظر آتی ہے۔ اردو تراجم کی تاریخ میں بعض کارنامے تو تخلیقی ادب کے ہم پایہ نظر آتے ہیں اور یہ مقام حاصل کرنا کسی بھی زبان کے لیے بڑے اعزاز اور عظمت کی بات ہے۔

اسی دیرینہ روایت کے تسلسل میں قیام پاکستان کے جشنِ طلائی کے موقع پر مقتدرہ قومی زبان نے پچاس ایسی کتابوں کے اردو تراجم شائع کرنے کا منصوبہ بنایا ہے جن کا شمار مختلف علوم کے حوالے سے دنیا کی عظیم کتابوں میں ہوتا ہے۔ زیر نظر کتاب "زوالِ مغرب (جلد اول)" اسی سلسلے کی ایک تصنیف ہے جس کے مصنف معروف مؤرخ اور مفکر اوسوالڈ سپینگلر ہیں۔ اس اہم کتاب کا ترجمہ ممتاز محقق و ماہر تعلیم ڈاکٹر مظفر حسن ملک نے کیا ہے۔

افتخار عارف

اوسوالڈ سپینگلر اور زوالِ مغرب

پہلی عالمی جنگ کے تباہ کن اثرات نے اقوامِ مغرب کو جس حالت سے دوچار کر دیا، جرمنی کے ایک دہقانِ مفکر نے چند سال قبل ہی اس کی پیش گوئی کر دی تھی۔ یہ تاریخ کا ایک اہم فلسفی اوسوالڈ سپینگلر تھا۔ ۱۸۸۰ء میں پیدا ہوا اور ۱۹۳۶ء میں وفات پائی۔ اس نے اس مالگیر جنگ کے نتائج اپنی آنکھوں سے بھی دیکھے۔

سپینگلر نے میونخ، برلن اور ہیٹلے کی جامعات میں تعلیم حاصل کی تھی۔ ۱۹۰۴ء میں اس نے "بیراکلاٹوس" جیسے یونانی مفکر پر ڈاکٹریٹ کا مقالہ لکھا۔ ۱۹۱۱ء تک وہ ایک گرامر سکول میں پڑھاتا رہا۔ بعد ازاں اپنی افتادِ طبع کے پیش نظر اس نے پورا وقت اپنے فکری اور تصنیفی کاموں کے لیے مختص کر دیا۔

سپینگلر نے اپنی شہرہ آفاق کتاب زوالِ مغرب (Der Untergang des Abendlandes) پہلی عالمی جنگ سے پہلے ہی مکمل کر لی تھی مگر یہ دو جلدوں میں ۱۹۱۸ء اور ۱۹۲۲ء کے درمیان شائع ہوئی۔ اس کا انگریزی ترجمہ "The Decline of the West" ۱۹۲۶ء اور ۱۹۲۸ء کے درمیان شائع ہوا جب پہلی عالمی جنگ ختم ہو رہی تھی۔ اس کتاب نے شائع ہوتے ہی مقبولیت حاصل کرنا شروع کر دی۔ اس وقت لوگ جنگ کے اثرات بھی دیکھ رہے تھے کچھ اس باعث بھی یہ کتاب اذہان پر اثر ڈالنے لگی۔ اس کی مقبولیت کا یہ عالم ہے کہ آج یہ اکثر زبانوں میں ترجمہ ہو چکی ہے۔

زوالِ مغرب میں سپینگلر نے مصریوں کی تہذیب کے زوال سے لے کر دورِ جدید تک کا جائزہ لیا ہے اور ان کے زوال کے اسباب بیان کیے ہیں۔ اگرچہ وہ اپنی یورپی تہذیب کو منفرد اور ممتاز قرار دیتا ہے لیکن اس کے انہام سے بھی لرزاں نظر آتا ہے۔ استدلال و براہین کی بجائے وہ اپنے تجزیات کی بنیاد امثال و اعیان پر رکھتا ہے۔ اس کے لیے تاریخ سے پیکر تراشی کرتا ہوا وہ فکرو فلسفہ کے میدان میں جا ٹکتا ہے۔

یورپی تہذیب کو سپینگلر یونان اور روم کی باقیات قرار دیتا ہے یا پھر اس کے نزدیک اس

تہذیب کو ہم اپالو کی تہذیب کہہ سکتے ہیں۔ وہ اسے مکان پر حاوی تہذیب سمجھتا ہے، اسے ممتاز لیکن تباہ کن ہتھیاروں کی تہذیب سمجھتا ہے اور اس کی بنیاد صنعتی قوت کو قرار دیتا ہے۔

اپنے استدلال میں سپینگل اگرچہ گوٹے سے متاثر ہے اور معاصر تہذیب کو "فاؤسٹ کی تہذیب" کا نام دیتا ہے لیکن وہ اپنے فکر کو لٹے سے بھی مستعار لیتا ہے۔ اپنے استدلال کی بنیاد وہ حیاتیاتی اور کائناتی مظاہر پر رکھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ یہ تہذیب ہزار برس کی گردش ضرور مکمل کرے گی۔ اس کا دور عروج نشاۃ ثانیہ میں تھا اور اس کا عہد اب خزاں کا دور ہے جو اپنے موسم سرما کے انجام کو بس پہنچنے ہی والی ہے۔

اقبال کے حوالے سے گوٹے اور لٹے کے اثرات کا جہاں جائزہ لیا جاتا ہے وہاں سپینگل اور اس کی "زوال مغرب" بھی زیر بحث آتی ہے۔ اردو میں اس کتاب کے جزوی ترجمے اور لکری خلاصے تو شائع ہوتے رہے ہیں مگر دونوں جلدوں کا مبسوط ترجمہ پہلی بار سامنے آ رہا ہے، جسے بشریات کے ماہر ڈاکٹر مظفر حسن ملک نے دقت نظر کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ایسے موضوعات پر قلم اٹھانے کے لیے اسالیب اور طرز بیان کے حوالے سے بھی یہ ترجمہ خاصا مددگار ثابت ہوگا۔ عظیم کتب کے سلسلے میں اہل علم کی آرا کے حوالے سے یہ کتاب سرفہرست ہے۔

ڈاکٹر عطر درانی

(تمغہ امتیاز، ستارہ امتیاز)

عرض مترجم

اوسو الڈ سپینگل کی کتاب "زوال مغرب" کی جلد اول کا اردو ترجمہ پیش ہے۔ اگرچہ یہ ترجمہ بخارہ ہے لیکن اس کے باوجود یہ کوشش کی گئی ہے کہ مصنف کا ایک لفظ بھی بلا ترجمہ نہ رہ جائے۔

قارئین کرام کو مطالعہ سے قبل مصنف اور اس کے اسلوب تحریر کے متعلق بعض حقائق کا علم ہونا ضروری ہے۔ اس سے مصنف کی فٹائے تعریف کو سمجھنے میں سہولت رہے گی۔

مصنف ایک جرمن 'عیسائی' رومن کیتھولک مسلک کا پابند اور تصوف کا قائل ہے۔ اس کی شخصیت کے یہ پہلو اس کی فکر پر غالب رہتے ہیں۔ مگر ما بعد الطبیعیات اور تصوف کا دلدادہ ہونے کی وجہ سے وہ کسی قسم کی عصیت کا شکار نہیں۔

یہ کتاب ۱۹۱۱ء اور ۱۹۱۳ء کے مابین لکھی گئی۔ اس کے بعد جنگ عظیم اول چھڑ گئی، جس کے باعث اس کی طباعت ملتوی ہو گئی۔ یہ جلد پہلی بار ۱۹۱۸ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔ اور دیکھتے ہی دیکھتے اس کی نوٹ ہزار جلدیں فروخت ہو گئیں۔ مصنف کوئی مشہور عالم یا بااثر شخصیت نہ تھا بلکہ ایک سادہ مزاج دیہاتی تھا۔ لیکن قبول عام اس کے مقدر میں مرقوم تھا۔

جس دور میں یہ کتاب لکھی گئی، وہ مہارت خصوصی کا دور نہ تھا، وہ لوگ جو عالم یا فلسفی ہوتے، انہیں تمام علوم متداولہ پر عبور حاصل ہوتا، سائنس فلسفہ، ادب یا فن کسی کی تخصیص نہ ہوتی۔ مسلمان علماء نے علوم کی تقسیم منقولات اور معقولات کے عنوانات کے تحت کی تھی، اور یہی تقسیم مغربی ممالک میں

بھی مروج رہی۔ مصنف ادب، فلسفہ، سائنس کے جملہ مروجہ علوم طبیعیات، کیمیا، حیاتیات، معاشیات، نفسیات، فنون لطیفہ، ریاضی، تاریخ، اور ثقافت وغیرہ پر یکساں مہارت رکھتا ہے اور ہر شعبہ علم میں بلا دشواری اظہار خیال کرتا ہے۔ علاوہ ازیں وہ کئی زبانوں کا ماہر ہے۔ جرمن اس کی مادری زبان ہے۔ انگریزی، فرانسیسی، ہسپانوی اور دیگر متعدد مغربی زبانوں کے براہ راست حوالے نقل کرتا ہے۔ کلاسیکی زبانوں میں اسے قدیم لاطینی اور قدیم یونانی میں مہارت تامہ حاصل ہے۔ اور وہ ان زبانوں کے قدیم، متروک اور نادر الفاظ کو حسب ضرورت نقل کر کے ان کے مطالب و مفہیم پر بحث کرتا ہے۔ قدیم لاطینی اور یونانی میں مہارت نے مصنف کی اس تصنیف کی اہمیت میں بے حد اضافہ کر دیا ہے۔

فنون لطیفہ سے مصنف کی دلچسپی کا حال مطالعہ کتاب ہی سے واضح ہو سکتا ہے۔ وہ فن تعمیر، پیکر تراشی، مصوری، اور موسیقی میں حد فاصل کا قائل نہیں۔ وہ انھیں ذوق لطیف کے اظہار کی مختلف صورتیں سمجھتا ہے، اسے ہر فن کی باریکیوں میں دوسرے فنون کی جھلک دکھائی دیتی ہے اور وہ ان کیفیات ذوق کا بڑی مہارت سے بیان کرتا ہے۔ اور فنون لطیفہ کے علاوہ بھی اسے ہر شعبہ علم میں مابعد الطبیعیات، تصوف، روحانی تجربات، اور ذات خداوندی کی لامتناہیت کے جلوے نظر آتے رہتے ہیں اور وہ قاری کو ان تجربات میں شریک رکھتا ہے۔

اسلوب بیان کے لحاظ سے مصنف مولانا محمد حسین آزاد کا مغربی مثیل ہے۔ علامت نگاری اس کے نزدیک ثقافت کی جان ہے۔ وہ اپنی تحریر میں بھی اس صنعت سے خوب کام لیتا ہے۔ طویل فقرات اور ہم معنی مترادفات کا استعمال غالباً اس کی طبیعت اور علم و فضل کی مجبوری ہے۔ ترجمے میں کوشش کی گئی ہے کہ طویل فقرات کو توڑ کر چھوٹے چھوٹے فقرات میں تبدیل کر دیا جائے۔ لیکن یہ ہمیشہ ممکن نہیں ہو سکا۔

مصنف نے ثقافت کے بیان میں مخصوص اصطلاحات استعمال کی ہیں، جو خود اس کی اپنی تشکیل کردہ ہیں۔ کلاسیکی، شکی، فاؤسٹی، مجوسی اصطلاحات کو وہ مخصوص معانی میں استعمال کرتا ہے۔ باب دوم میں اس نے ان کی تشریح کر دی ہے۔ کتاب کے مطالعے سے قبل ان تشریحات کو سمجھ لیا جائے تو تفہیم مطالب میں دقت نہ ہوگی۔ قدیم عرب تہذیب سے مصنف کی مراد شاہی تہذیب ہے۔ حجاز مقدس کی ثقافت کا آغاز بعثت اسلام سے ہوا۔

ہندوستان کی ثقافت پر مصنف نے جس قدر بحث کی ہے، وہ ویدوں اور ان سے مابعد عہد، بدھ مت وغیرہ سے متعلق ہے جس دور میں کتاب ہذا کی یہ جلد لکھی گئی، وادیء سندھ کے متعلق مفصل معلومات دستیاب نہ تھیں۔ لہذا یہ مصنف کی مجبوری تھی کہ وہ اس عظیم ثقافت سے بے خبر تھا۔

مجوسی ثقافت سے مراد زرتشتی، یسوعیت، عیسائیت اور اسلام ہیں۔ اگرچہ یہ ایک عام اصطلاح ہے

اور مغربی مفکرین اسے بالعموم استعمال کرتے ہیں۔ مگر علمائے اسلام بالخصوص حضرت علامہ اقبال نے اسے تسلیم نہیں کیا۔ اسلام پر اگر کچھ ثقافتی اثرات زرتشتی مذہب کے نظر آتے ہیں تو وہ محض تاریخی نوعیت کے ہیں۔ اسلام کا اس ثقافتی تاریخی تسلسل سے کوئی تعلق نہیں جس کا آغاز ایران میں ہوا۔

مصنف قدیم فلسفہ یونان اور یونانی ثقافت کو سخت ناپسند کرتا ہے اس کی بڑی وجہ تو یونانیوں کا حال مطلق کا گرویدہ ہونا ہے جس کی بدولت وہ ماضی اور مستقبل دونوں کا انکار کرتے تھے، دوسرے عوام پیکر تراشی ہے۔ مصنف یونانی پیکر پرستی کا بھی مخالف ہے اور اسی بات پر زور دیتا ہے کہ وہ حال مطلق کے امیر ہو کر لامتناہیت کے تصور سے محروم ہو گئے۔ جو ایک قسم کا الحاد ہے۔ مصنف نشاۃ ثانیہ کو یونانی فلسفے کا احیاء قرار دیتا ہے اور اسلامی اثرات کا بالخصوص ذکر نہیں کرتا۔ اسلام نے نہ صرف مغرب کو یونانی علوم سے روشناس کرایا بلکہ یونانی فلسفے کا بطلان بھی کیا۔

ہمارے ملک میں اس کتاب کی مقبولیت کے اسباب میں پیننگر اور حضرت علامہ اقبالؒ کے خیالات میں جزوی ہم آہنگی کا عنصر بھی شامل ہے۔ حضرت علامہ اور مصنف ہذا دونوں گونے گونے کے افکار کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ دونوں مغرب کے روحانی اور اخلاقی زوال کی پیش گوئی کرتے ہیں۔ دونوں اس زوال کے اثرات کو ہمہ گیر سمجھتے ہیں۔ دونوں کی مغرب سے مراد وہ مغربی ذہنیت ہے جسے جوع الارض اور تمام عالمی خزانوں اور ذرائع پر قبضے اور اقتدار کی ہوس تے موسوم کیا جاتا ہے۔

حضرت علامہ کے پیننگر کے متعلق خیالات کا خلاصہ ان کے اپنے الفاظ میں درج ہے:-

”میرا خیال ہے..... کہ عالم اسلام میں یونانی فلسفہ کے خلاف ذہنا، جو بغاوت پیدا ہوئی..... قرآن مجید کی روح اسما، یونانیت کی ضد ہے“

”زوال مغرب..... کے ان دو ابواب میں اس نے عربی ثقافت سے بحث کی ہے، ایشیا کی تہذیب و تمدن کی تاریخ میں ایک بہت بڑا اضافہ تصور کرنا چاہیے۔ افسوس یہ ہے کہ جہاں تک اسلام کا تعلق ہے، پیننگر نے ان دونوں ابواب میں یہ سمجھنے کی کوشش نہیں کی کہ بحیثیت ایک مذہبی تاریخ اسلام کی مہیت کیا ہے۔ نہ یہ کہ وہ کیا سرگرمیاں تھیں، جن کا اس کی بدولت تہذیب و ثقافت کی دنیا میں آغاز ہوا۔“

”جیسا کہ ہم بار بار کہہ چکے ہیں کہ عصر حاضر کی روش اگر یونانیت کے منافی ہے، تو اس کی ابتداء دراصل اس بغاوت سے ہوئی جو عالم اسلام نے گریونان کے خلاف کی“ (خطبہ پنجم۔ یوم اقبال ۱۹۸۶ء)

راقم الحروف کو مصنف کی تہذیب اور ثقافت کی تقسیم سے بھی اتفاق نہیں، اس سلسلے میں اگر کوئی

قاری مزید مطالعہ کا خواہش مند ہو تو اسے ٹی۔ ایس ایلیٹ کی مختصر کتاب ”تصریحات ثقافت“ کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

دنیا میں اختلاف کس سے نہیں ہوتا؟ اسی حقیقت کی بنا پر کسی تعریف کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوتا ہے کہ اسے اس قدر اہمیت نصیب ہوئی کہ اس پر بحث و اختلاف کی صورت نکلے۔

ڈاکٹر مظفر حسن ملک

اوسوالڈ سپینگلر

ولادت مئی ۱۸۸۰ء

وفات ۹ مئی ۱۹۳۶ء

زوال مغرب

جلد اول: ہیئت اور حقیقت

جلد دوم: تاریخ عالم کا تناظر

کتاب کی پہلی جلد ”ہیئت اور حقیقت“ پہلی دفعہ تاریخ ۲۳ اپریل ۱۹۳۶ء کو چھپی اور اس کے بعد ۱۳ دفعہ شائع ہوئی۔ جبکہ دوسری جلد ۹ نومبر ۱۹۳۸ء کو چھپی اور اس کے بعد سات دفعہ اشاعت پذیر ہوئی۔ دونوں جلدیں یکجا پہلی بار نومبر ۱۹۳۲ء میں طبع ہوئیں اس کے بعد کئی ایڈیشن شائع ہوئے۔

تمهید مترجم

(چارلس فرانس ۱۔ لکسن، جس نے کتاب ہذا کا ترجمہ جرمن زبان سے انگریزی میں کیا۔ اس نے ایک تمہید بھی لکھی۔ جو درج ذیل ہے)

اس امر پر رائے زنی نقادوں پر چھوڑ دی جانی ہے کہ یہ ایک فیصلہ تقدیر تھا یا معمول کا محض ایک واقعہ۔۔۔۔۔ ان الفاظ کو مصنف ہی کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔۔۔۔۔ جیسا کہ سپنڈر نے ایک جریدہ (Ustergang and A bend Lands) شمارہ متعلقہ جولائی ۱۹۱۸ء میں شائع کرایا۔ یہ وہ وقت تھا 'نئے جنگ عالم گیر' اول کے چار سالہ دور کا نقطہ انقلاب کہا جاسکتا ہے مصنف ہمیں یہ بتاتا ہے کہ اس نے جولائی ۱۹۱۳ء سے قبل اپنا تصور مکمل کر لیا تھا اور ۱۹۱۷ء تک وہ اس پر پوری طرح سے غور و فکر بھی کر لیا تھا۔ جہاں تک اس کی ذات کا تعلق ہے اسے اس کتاب کی تخلیق کی تحریک 'ہماری اس ثقافت یا تمدن کو دیکھ کر پیدا ہوئی جو چار سالہ جنگ نے چھوڑی۔ بلکہ (جیسا کہ وہ بڑی شدت سے کہتا ہے) اس تمدن و ثقافت کے پیش نظر جو آئندہ جنگ کے وقت موجود رہے گی۔ مگر یہ ایک اٹل حقیقت ہے کہ عوام میں مابعد جنگ کے حالات کے پیش نظر اس کتاب کے مطالعہ کے لیے اتنی زبردست تحریک پیدا ہوئی کہ فلسفہ تاریخ کی ایک مشکل کتاب کی نوے ہزار جلدیں چھپ کر ہاتھوں ہاتھ فروخت ہو گئیں۔ اس کا عنوان ہی ایسا موزوں اور بر محل تھا کہ اعلیٰ ذہانت کے طبقات میں اسے ایک بر موقع تخلیق قرار دیا گیا اس امر کے باوجود کہ مصنف ایک کم نام اور سادہ دہائی تھا اور اسے طبقہ اشرافیہ میں کوئی شناسائی یا پذیرائی حاصل نہ تھی۔

سینکڑ کی یہ تخلیق نہ صرف جرمن انقلاب کی مقبول ترین فلسفیانہ تصنیف تھی۔ بلکہ زیادہ سنجیدہ صورت حالات میں باصلاحیت اذہان کے لیے مشکل راہ بھی تھی۔ جو یا تو سنجیدہ ساعتوں کا پوری قوت سے تجزیہ کر کے اندفاع کرتے ہیں۔ اور ان پر قابو پانے کی سعی و کوشش کرتے ہیں، یا پھر اسی قدر سعی بلیغ کی قوت سے اپنی نظروں سے اوچل کر کے اپنے ایام سے وہ جیسے بھی ہوں لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اس امر کے باوجود کہ جب حالات معمول پر آجائیں انسان کو----- بالخصوص مغربی انسان کو----- ان سوالات و مسائل کی موجودگی کا علم بھی نہیں ہوتا۔ اور ان کا حل فاتحین کے لیے بھی بہت آسان نہیں ہوتا اور وہ بھی ممکن نتائج سے بچ نہیں سکتے۔ اور اپنے روز مرہ معمول کے مشاغل میں مراجعت نہیں کر سکتے اور غیث محاطات میں بھی غیر پیشہ ورانہ توجہ دیتے ہیں اور عظامی رد عمل کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ اور مفتوحین کے لیے تو یہ بھی ممکن نہیں ہوتا۔ ایسی صورت میں جبکہ فتح کا غرور اور شکست کا صدمہ موجود ہو تو بہت مشکل حالات کا سامنا ہوتا ہے (اور یہ مشکلات شدید تر ہوتی ہیں) اور پھر ایسی صورت میں جبکہ فتح کا غرور اور شکست کا صدمہ ذرا مائی انداز میں درپیش ہو ایسے وقت میں جن نامفرد اذہان کی ضرورت ہوتی ہے، ان میں جان (Jahn) اور فیلے (Fichte) کی یاد آتی ہے اور ۲۱-۱۹۳۰ء کی جرمنی کی یہی کیفیت تھی۔

گوٹے کا ایک بند

(آزاد ترجمہ)

عالم لامتناہی میں
لامحدود --- تکرار ذات
وہی تو ہے۔ جو ابد سے قائم و دائم ہے
اسی کی رضا۔ حکم۔ مسلسل جاری ہے
اس بحر بیکراں میں ہزاروں لہریں
محراب بن کر ابھرتی ہیں۔ باہم لپٹتی ہیں
اے جلیل القدر!۔۔۔ ذرا ختم جا!
شش بازو۔ تا کلوخ تا شجار
ہر شے ہر لمحے ہر آن
جدوجہد کے تناؤ میں ہے
مگر آہ۔۔۔ اپنی سکون!
وہ تو۔۔۔ صرف ذات خداوندی کے سائے میں ہے۔

مترجم اپنے آپ کو نہ اس کا اہل سمجھتا ہے اور نہ ہی اس کا یہ مقصد ہے کہ سینگر کا اس عہد کے دیگر فلسفیوں سے موازنہ کرے، اور ان کی داخلی خوبیوں کی درجہ بندی کرے۔ بلکہ یہ کام اس کتاب کے قاری کا ہے کہ وہ اس کتاب کا جس نے قارئین کی اتنی بڑی تعداد کو اپنی طرف متوجہ کیا ہے اور دنیائے علم کے ہر شعبہ کو اپنا گردیدہ بنا لیا ہے، بغور جائزہ لے۔ ماہرین دینیات، سائنس دانوں، دیانے ادب کے نقادوں۔ سب نے کتاب کے ان حصوں پر جو ان سے متعلق تھے سینگر کے خیالات پر تبصرہ و تنقید کی کوششیں کی ہیں۔ وہ قاری جو جرمن زبان سے آشنا ہیں انھیں Manfred Schorester کی تصنیف Critilrus Apparatus کا مطالعہ کرنا چاہیے جس میں اس نے سینگر کی کتاب کے ان نظریات کی توجیح کی ہے جو اس کے دائرہ کار میں آتے تھے۔ وہ قاری جو جرمن زبان سے آشنا ہوں ان کو Manfred Schorester کی کتاب Der Streitung Spengler کی طرف بھی تفصیلی وضاحت کے لیے توجہ کرنی چاہئے۔ یہاں پر صرف یہ کہنا کافی ہے کہ سینگر کے نقادان کی فہرست میں چار سو کے قریب نام شامل ہیں۔ یہ نقاد بنیادی طور پر نہ صرف بتقرہ نگار ہیں۔ بلکہ ان میں سے بیشتر اعلیٰ درجے کے ماہرین خصوصی بھی موجود ہیں۔ جنھیں اونچے درجے کے فلاسفہ تاریخ میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ ان میں ایک دلاؤز نام (Reklamitle) سب سے اہم ہے اس میں متعدد ایسے بحث موجود ہیں۔ جن میں اعلیٰ پائے کے علمائے کرام نے ہر اس غلطی یا غیر مستند نظریات کی نشاندہی کی ہے اور اپنے فیصلے دیئے ہیں، جو ان کی نظر میں آئے۔ ایسے نظریات پہلے ایڈیشن میں متعدد تھے، جن کی مصنف نے بعد میں تصحیح کر دی۔ اس تصحیح شدہ طبع ہی سے یہ ترجمہ کیا گیا ہے۔ مگر اس امر کی طرف دھیان دلایا جاتا ہے کہ مصنف نے اپنے بنیادی نظریات کو جو اس نے آغاز میں اختیار کیے کبھی ترک نہیں کیا۔

اس تنقید کے اولین نمایاں خصائص یا تو تنقیدی شعور کی کمی کا مظہر تھے یا تنقید نگاروں کی مبالغہ آرائی یعنی قطرے میں طوفان کا نظر آنا تھا۔ کسی Schovestex کی کتاب کا مطالعہ نہ کیا (جو نمنا)۔ سینگر کی اصل کتاب کی پہلی جلد سے بھی سوا گنا ہے) جس کے مطالعہ کے بعد کوئی شخص اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتا کہ مجسم تناقضات اور رنگ دہی اور غلط بیانیوں کے علاوہ ان تبصرہ نگاروں کے مقابلے میں اصل کتاب کا درجہ بہت بلند ہے۔ اور اسی عظمت کے باعث، بلاشبک وشبہ بعض فضلاء نے۔۔۔۔ جن میں بعض انتہائی بلند مقام رکھتے ہیں۔۔۔۔ اصل کتاب پر اپنی رائے کے اظہار سے قطعی اجتناب کیا۔ دیوار نشین ہو جانے کو خاموشی قرار دینا احتقانہ فعل ہے۔ یہ فی الواقع ایک فلسفے پر فیصلے کا التواء ہے اور ایک ایسا طریق کار ہے جو ہر قانون کا بطلان کرتا ہو۔ اور متعدد مضمرات کا حامل ہو۔ کیونکہ ہر اس شخص کے لیے جو آزاد قوت فیصلہ کی دسترس رکھتا ہو، اور گہرے علم و فضل کا مالک ہو محذب کلاں نمائشے کے نیچے، صحت یا عدم صحت کی تفصیل کا تصور، فیصلہ کن ہوگا۔ سائنس کی طرح تاریخ میں بھی داخل کردہ مشاہدات کی بنیاد پر کوئی نتیجہ اخذ کرنا درست نہ ہوگا۔ کیونکہ ہر مشاہدے کو باریک بینی اور انفرادی طور پر پرکھا جائے گا۔

Deutsche Literaturitung کے شمارہ ۲۵ میں سینگر پراکٹر ایڈورڈ میسر (Dr. Eduard Meyer) کا ایک عظیم المرتبہ مقالہ شائع ہوا ہے۔ جس میں سینگر پر تنقید کا ایک عمدہ نمونہ دیکھا جاسکتا ہے۔ اس میں ہم

دیکھتے ہیں کہ جدید علم کی ایک عظیم شخصیت جو تکلم ہے۔ جس کے فیصلے ایک عظیم ذہن کی تخلیق ہیں، اس نے محض چھوٹی چھوٹی اغلاط کی نشاندہی کر کے اور ان کو بے مقصد اہمیت دے کر اپنی قابلیت کا لوہا منوانے کی کوشش نہیں کی، اس نے سینگر کے صرف اہم نظریات پر خاطر خواہ روشنی ڈالی ہے۔ ڈاکٹر میر (DR-MEYER) سینگر سے متعدد اہم نظریات میں اختلاف کرتا ہے۔ جن میں غالباً سب سے اہم (Magian) نیچی ثقافت کا موضوع ہے۔ مگر صرف اغلاط کی فہرست تیار کرنے کی بجائے (جو کہ سینگر کی ضخیم اور متنوع نظریاتی تخلیق میں ابھی تک موجود ہیں) ایڈورڈ میر مصنف کی عظمت دانائی، اور شعور کا اعتراف کرتا ہے۔ گوئے کی طرح وہ ایسے جملے استعمال کرتا ہے، جن کا با آسانی ترجمہ ممکن نہیں، وہ سینگر کے بعض قصورات مثلاً "مذہبیت خالی" کی صحت پر اصرار کرتا ہے۔ سب سے بڑھ کر وہ اس کے بنیادی عقائد مثلاً "منظم زندہ ثقافتوں کی مماثلت میں اقتدار اعلیٰ کے نظریہ سے اتفاق کا اظہار کرتا ہے۔ اس کے بعض حصوں کی وہ تردید بھی کرتا ہے اور بعض کو ناقص قرار دیتا ہے۔ یعنی وہ سینگر کے نظریات کا اندام مرید نہیں۔ تاریخ کی بڑی صورت میں وہ اپنے آپ کو اس کم عمر مفکر سے حقیق پاتا ہے اور براہ راست اور سادہ اظہار سے کہ ایک ہمہ جہت متلاشی حقیقت کے لیے (جنہیں علم و نفسیات کے ماہرین خصوصی سے الگ سمجھنا چاہئے) سینگر کی تخلیق خصوصی صفات کی حامل ہے۔ اس کے اثرات بہت گہرے اور لطیف ہیں۔ جنہیں روایتی اسمائے صفات سے واضح نہیں کیا جاسکتا۔ البتہ ان کی مدد سے تزیین و تمثیل کا کام لیا جاسکتا ہے، اور نتائج کی طرف رہنمائی کی جاسکتی ہے جو مطالعہ اور مہارت کے بعد ہی سمجھ میں آتے ہیں۔ اس عمل سے اگرچہ ناممکن تو نہیں مگر طالب علم ثقافتی مسائل کو سمجھنے کے قریب ہو جاتا ہے، خواہ وہ مسائل جدید ہوں یا قدیم، عقائد کی بنیاد پر ہوں یا سائنسک، فنی ہوں یا سیاسی۔ ان مسائل کو بنیادی ساخت کی قلب کی صورت میں تصور نہیں کرنا چاہیے۔

یہ تصنیف دو جلدوں پر مشتمل ہے جن کے حسب ذیل تحتی عنوان ہیں: "ہیت اور حقیقت"۔ اور "عالمی تاریخی تناظر"۔ موجودہ ترجمے میں صرف پہلی جلد شامل ہے۔ کچھ مدت بعد امید ہے کہ اسے مکمل کر لیا جائے گا۔ کتاب کی نوعیت ہی ایسی ہے کہ اس کے بعض حصص زیادہ دلکش ہیں۔ یہی مشکل ہے۔ جلد دوم کے جو حوالے دیے گئے ہیں وہ اصل جرمن ایڈیشن کے ہیں۔ امید ہے کہ جلد دوم کے منظر عام پر آتے ہی اس کا ترجمہ بھی مکمل کر لیا جائے گا، اور اس کے ساتھ ہی اس کے حوالوں کے صفحات کا تبویہ کر دیا جائے گا، قاری محسوس کرے گا کہ مترجم کی تصریحات صفحات پر پھیلی ہوئی ہیں۔ بیشتر صورتوں میں یہ نہ تو تنقیدی ہیں اور نہ ہی تو فہمی۔ ان کا مقصد سینگر کے نظریات کی تنہیم ہے جو اس کے طریق بیان کے مطابق ہی دی گئی ہیں۔ یہی ان کا مقصد ہے۔ ان میں سے بیشتر انسا کلاڈ پیڈیا برٹانیکا سے لی گئی ہیں کیونکہ صرف وہی ایک ایسا ماخذ ہے جس سے بعض اوقات مکمل اطلاعات حاصل کی جاسکتی ہیں۔ (اکثر میرا انہم)

جن قارئین تک یہ تصنیف پہنچے گی وہ بحثات تک رسائی حاصل کر سکیں گے۔ بعض قارئین ان تصریحات کو جبکہ وہ اس کی مہارت سے متعلق ہوں بے وزن اور بعض اوقات باعث غصہ تصور کریں گے۔

مگر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ - مثال کے طور پر حدود ریاضی کی وضاحت ان طلباء کے لیے مفید ثابت ہو گی جو یونانی ذراہ میں نظریہ استفراغ سے واقف ہوں۔ یا اس کے برعکس نظریات سے آشنا ہوں۔

آخر میں ' میں اس اعتراف سے باز نہیں رہ سکتا کہ میری زوجہ محترمہ جینا والرا - ٹنگسن نے اس کتاب کے ترنہ اور تدوین میں اپنا پورا پورا حصہ ادا کیا ہے۔ بلکہ یہ میں کتنا چاہتا ہوں کہ اس مقام کی بجائے مجھے یہ اعتراف سرورقِ بیج پر درج کرنا چاہیے تھا۔

سی۔ ایف۔ اے

جنوری ۱۹۲۶ء

نظر ثانی شدہ اشاعت پر تمہید۔ (مصنف)

ایک ایسے منصوبے کے اختتام پر اس پر ایک نظر ڈال لینا غلط نہ ہوگا۔ جس کا آغاز اگرچہ ایک مختصر سے خاکے سے ہوا تھا مگر مکمل ہو کر وہ ایک غیر متوقع وسعت اختیار کر گیا اور جس کی تکمیل پر دس سال صرف ہو گئے۔ نیز یہ دیکھ لیا جائے کہ مجھے جو کچھ حاصل ہوا ہے، کیا وہ میری فضاء کے مطابق ہے اور کیا میرا نقطہ نظر آج بھی وہی ہے جو آج سے دس سال قبل تھا۔

۱۹۱۸ء کی اشاعت کے تعارف میں ----- جو داخلی اور خارجی دونوں حالتوں میں ایک جزوی تھی ----- میں نے اپنے اس یقین کا اظہار کیا تھا کہ بلاشبہ ایک ایسا تصور قائم کر لیا گیا ہے کہ اگر اسے الفاظ کے قالب میں منتقل کر دیا جائے تو کوئی بھی اس پر اعتراض نہیں کرے گا۔ اگرچہ مجھے یہ لگتا ضروری تھا کہ یہ اتفاق رائے اس وقت پیدا ہوگا، جبکہ یہ تصور سمجھ میں آجائے۔ بالکل اسی طرح، جس طرح کہ میں اسے خود محسوس کرتا ہوں۔ نہ صرف حال میں بلکہ جملہ تاریخ فکر میں۔ نئی نسل کو جو تفہیم فکر کی اہلیت کے ساتھ پیدا ہوئی ہے، اسے اس حقیقت سے آشنا کرنا ہوگا۔

میں نے مذکورہ تعارف میں مزید لکھا تھا کہ اسے ایک ابتدائی کوشش قرار دیا جائے۔ اس میں عام افلاطون موجود ہیں، یہ نامکمل بھی ہے اور داخلی اختلافات سے بھی پاک نہیں۔ مگر میری اس خواہش کو اس سنجیدگی سے نہیں لیا گیا، جس کی میں نے تمنا کی تھی۔ وہ لوگ جنہوں نے زندہ نظریات کے مفروضات کا تجزیہ کیا ہے، جانتے ہیں کہ یہ مفروضات ہمیں جذبات سے ٹکراؤ کے بغیر بنیادی اصولوں کی فکر تک رسائی مہیا نہیں کرتے۔ ایک مفکر وہ ہوتا ہے جو زبان کے حقائق کو اپنی دانست اور بصیرت کے زور پر علامات مہیا کرے۔ وہ اپنے من یا خواہش کے مطابق انتخاب نہیں کر سکتا، اسے فکر کے بنیادی اصولوں ہی کی پیروی کرنا پڑتی ہے۔ ابدی صداقت بالآخر اس کے نزدیک وہ تصویر عالم ہے جو اس کے ساتھ ہی وجود میں آئی۔ وہ اسے ایجاد نہیں کرتا، بلکہ اسے اپنے موجود کے اندر دریافت کرتا ہے۔ یہ اس کی اپنی ذات ہی ہے۔ جس کا الفاظ کے ذریعے اظہار ہو رہا ہے۔ شخصیت کے معانی ایک ایسے عقیدے کے روپ میں ڈھل جاتے ہیں، جو اس کی زندگی کے تعلق سے ناقابلِ تغیر ہوتے ہیں۔ کیونکہ حالت اور صداقت وہ ہوں یکساں ہیں۔ یہ

اشارت ضروری قرار پاتی ہے۔ نظریا پیکر اور انسانی تاریخ کا اظہار اور فلسفے کے وہ عالمانہ طوار جو اس کے باعث وجود میں آتے ہیں۔ وہ پیشہ ورانہ ادب میں اضافے کے سوا کچھ نہیں۔

پھر اس کے نتیجے کی روح کو جسے میں نے حاصل کیا ہے، میں صداقت کا نام دیتا ہوں۔ میرے لیے یہ صداقت ہے اور جیسا کہ میرا اعتقاد ہے، آئندہ آنے والی رہنما سطحوں کے لیے بھی اس کی یہی حیثیت ہے۔ ”صداقت“۔ جہاں تک باطل کا تعلق ہے وہ فطرت اور تاریخ دونوں کی رو سے ان شرائط کو پورا نہیں کرتا جو بقائے وجود کے لیے لازم ہیں۔ لہذا ناممکن قرار پاتا ہے۔ مگر جو کچھ میں نے ان طوفانی اور دباؤ کے سالوں میں لکھا وہ یہ تھا۔ کہ یہ تسلیم کرنا ضروری ہے کہ یہ ایک نامکمل بیان ہے۔ جسے میں محسوس کر رہا ہوں اور اس کے لیے سببنا درکار ہیں کہ اظہار کے حقائق اور معانی کو باہم مربوط کیا جائے۔ اور طریق ابلاغ دریافت کیا جائے جو میرے تصورات کا واضح اور زور دار انداز میں اظہار کرے۔

ایسی بے عیب اور کامل صورت ناممکن ہے۔ حیات ابدی کا حصول موت سے ہے لیکن میں نے ایک دفعہ پھر کوشش کی ہے کہ اپنے ابتدائی کام کو بھی حدود کے تعین کے اندر غیر مبہم بیان کر دوں، اور میں محسوس کرتا ہوں کہ اب ایسا کر سکتا ہوں۔ اور اس کے ساتھ ہی اس کتاب کو اس کی امید و تمنا، حسن و ستائش اور کوتاہیوں کے ساتھ چھوڑ دوں۔

جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے۔ میں اس عمل سے حاصل کردہ نتائج سے مطمئن ہوں۔ میں ان اثرات کے جائزے سے بھی مطمئن ہوں، جو وسیع علمی میدان پر مرتب ہونے شروع ہو گئے ہیں۔ کسی کو یہ توقع نہیں رکھنی چاہیے کہ اس کتاب میں ہر شے موجود ہے۔ اس میں میرے مشاہدات کا صرف وہ ایک پہلو موجود ہے جس کا تعلق تاریخ اور انجام مامورہ کے ایک رخ سے ہے، اپنی نوعیت کا یہ پہلا کام ہے۔ یہ وجدانی اور تشریحی ہے۔ اور ایسی زبان میں تحریر ہے جو مقاصد اور مشغلات کا براہ راست بیان کرتی ہے۔ نہ کہ ہر نوع کے مقاصد کی ایک فوج کو صف بستہ کر دیا جائے۔ یہ صرف ایسے قارئین سے خطاب ہے، جو دوران مطالعہ الفاظ کی صدا اور تصویر کے ساتھ زندہ رہنا چاہتے ہوں۔ بلا شک یہ ایک مشکل کام ہے، بالخصوص اس جلال کی طرف جو کسی راز پنہاں سے وابستہ ہو۔۔۔۔۔ وہ احزام جو گوشت نے محسوس کیا۔ وہ ہمیں یہ سوچ کر مطمئن ہونے سے باز رکھتا ہے، کہ عمل تشریح اور بات کی تشریح تک پہنچنا ایک ہی شے ہے

بلا شک و شبہ الزام قنوطیت کا ایک غلطہ بلند ہوا۔ یہ ان لوگوں کی طرف سے تھا، جو ماضی سے باہر نہیں نکل سکتے۔ اور بھیڑ چال کے عادی ہوتے ہیں۔ یا ان تصورات کا استقبال کرتے ہیں، جو ان کے نزدیک مستقبل کے لیے رہنما ثابت ہو سکیں۔ لیکن میں نے یہ کتاب ان لوگوں کے لیے نہیں لکھی جو مستقبل کی بہاروں کے تصور کو عمل پر ترجیح دیتے ہیں۔ یہ لوگ جو تقریبات گھڑتے رہتے ہیں، مستقبل کے حقائق سے

بے خبر ہیں۔

جب میں کائنات کو سمجھنے کی بات کرتا ہوں تو اس سے میری مراد کائنات اور ذات دونوں کو برابر سمجھنا ہے۔ یہ دنیا کی ایک تلخ حقیقت ہے اور یہ تصور نہیں بلکہ ناگزیر حقیقت ہے۔ یہ وہ فلسفہ نہیں جو شرمغ کی تصورانہ ذہنیت کا آئینہ دار ہو۔ جو لوگ فصاحت و بلاغت کے چکر میں نہیں آتے وہ اسے قنوطیت نہیں سمجھیں گے۔ باقی کی میں پروا نہیں کرتا، سنجیدہ قارئین کے مفاد میں، جو حقیقت اور زندگی کا جلوہ چاہتے ہوں اور منطقی تعریفات کے شائق نہ ہوں، میں نے یہ محنت ایسے ہی قارئین کے لیے کی ہے۔ میں نے اپنی تعریفات میں صرف ان تخلیقات کے حوالے دیے ہیں جو عرفان حقیقت اور علم کے پیچیدہ حقائق کے سمجھنے میں مدد ہوں۔

اور آخر میں، میں ان ہستیوں کے نام لینا چاہتا ہوں جن سے میں نے ہمہ گیر استفادہ کیا ہے۔۔۔۔۔ گوشتے اور نشتے۔۔۔۔۔ گوشتے نے مجھے طریق کار کا درس دیا اور نشتے نے مجھے عمل تفتیش کی صلاحیت عطا کی۔ اگر کوئی مجھ سے یہ سوال کرے کہ تم نے ثانی الذکر سے تعلقات استوار کرنے کے لیے کون سی ترکیب اختیار کی۔ تو میں یہ جواب دوں گا کہ میں نے اس زاویہ نگاہ کو نظر انداز کر دیا۔ مگر گوشتے خود اس امر سے واقف نہ تھا کہ وہ نادانستہ طور پر لائبریر کا مقلد ہے، اور اس کا تمام فکر اسی کامروہ منت تھا۔ اور خود میری حیرت کے باوجود اس فکر نے میرے ہاتھوں شکل اختیار کی۔ اور مجھے احساس اور فخر ہے کہ ابتلا اور مصیبت کے برسوں میں گزرنے کے باوجود میں اس فکر کو جرمن فلسفے کا نام دیتا ہوں۔

اوسوالد سپینگر

پبلشنگ برگ ایم ہارز
دسمبر ۱۹۳۶ء

تمہید طبع اول

اس کتاب کا مسودہ ---- جس پر تین سال صرف ہوئے ---- مکمل تھا۔ جبکہ جنگ عظیم چمڑ گئی۔ ۱۹۴۷ء کی بہار تک اس پر نظر ثانی کی جا چکی تھی ---- کسی حد تک تفصیلی جائزہ لیا جا چکا تھا ---- اس میں اضافہ کیا جا چکا تھا۔ اور اسے صاف کیا جا چکا تھا۔ مگر اس دور کے حالات کے پیش نظر اسے اشاعت کے لیے نہ دیا جاسکا۔

اگرچہ اس تصنیف کا موضوع اور وسعت فلسفہ تاریخ کی حد تک محدود ہے مگر اس کی ایک نہایت سنجیدہ حیثیت اس نئے دور پر تبصرہ بھی ہے، جس کے آغاز کے آثار اس دور میں نمایاں تھے، جبکہ کتاب ہذا کا تخیل ذہن میں فروغ پا رہا تھا۔

اس کا عنوان جو ۱۹۴۳ء ہی میں طے کر لیا تھا۔ بڑی وضاحت سے اس کتاب کی مقصدت کو واضح کرتا ہے۔ جو ایک کلاسیکی دور کے زوال کا بیان ہے۔ یہ تاریخ عالم کے اس تاریخی دور کا بیان ہے جو متعدد صدیوں پر محیط ہے اور جس میں ہم اب داخل ہو رہے ہیں۔

واقعات نے میرے نظریات کی تائید کی ہے اور ان میں سے کسی کو بھی رد نہیں کیا اور یہ واضح ہو گیا کہ ان تصورات کو ان لحاظ ہی میں منظر عام پر لایا جائے، بالخصوص جرمنی میں ---- کیونکہ جنگ ہی ایک ایسا عنصر تھا جسے آئندہ دور کی حقیقی تصویر کشی کے لیے حقیقت کبریٰ تسلیم کیا جاسکتا ہے۔

کیونکہ مجھے یقین ہے۔ کہ یہ مسئلہ یہ ہے کہ متعدد فلسفوں میں سے جو سب کے سب درست ہوں، کسی ایک کو منتخب کر کے موضوع تحریر بنالیا جائے، مگر مسئلہ یہ ہے۔ کہ زمانہ حال کا فلسفہ بیان کیا جائے۔ جو ایک فطری فلسفہ ہے۔ اور جسے ہر کسی نے ایک بری قال قرار دیتے ہوئے دھم الفاظ میں بیان کیا ہے۔ بلا احتمال تردید یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ نظریہ جو تاریخ کی رو سے ناگزیر ہے ---- مگر کسی نئے دور کے آغاز میں شامل نہیں۔ البتہ خود ایک نئے دور کا آغاز ثابت ہوتا ہے، وہ کسی تصور ساز کی ملکیت قرار نہیں دیا جاسکتا بلکہ

صرف محدود معانی ہی میں اس سے منسوب کیا جاسکتا ہے۔ وہ کلی طور پر ہمارے دور سے متعلق ہے، اور ہر مفکر پر نادانستہ اثر انداز ہوتا ہے۔ اسے حادثاتی سمجھنا چاہیے۔ بلکہ ہر فلسفی کا ایک ذاتی رویہ (جس کے بغیر کوئی مفکر زندہ نہیں رہ سکتا)۔ اس کی خوبیوں اور کوتاہیوں کے ساتھ یہ تصور ہر فرد کی تقدیر اور مسرت کی تشکیل کرتا ہے۔

اوسوالڈ پیٹنگر

مینکب
دسمبر ۱۹۱۷ء

باب اول

تعارف

یہ کتاب کسی ثقافت کے بمقدور کے قبل از وقت تعین کے لیے بعض پوشیدہ گوشوں کا جائزہ لینے کی کوشش ہے اور اس غرض کے لیے کہ ارض پر موجود ہمارے دور کی مغربی ثقافت یعنی یورپ اور امریکہ کو منتخب کیا گیا ہے۔

اس سے قبل دور حاضر میں اس دور رس مسئلے کو حل کرنے کی کوئی سنجیدہ کوشش نہیں کی گئی۔ اگر کسی طرف سے کچھ کام ہوا بھی ہے تو اس میں مستقل ذرائع کی چھان پچک نہیں ہوئی۔ یا ان سے خاطر خواہ استفادہ نہیں کیا گیا۔ بلکہ کم از کم استعمال کیا گیا ہے۔

کیا اس عمل جائزہ کو منطق تاریخ کہا جائے؟ کیا مختلف واقعات کے ظہور کے پس منظر میں متعدد اتفاقات اور واقعات کا کوئی وجود ہے؟ یا یہ کوئی ایسی فعالیت ہے جسے "ما بعد الطبیعیات تاریخ انسانیت" کے نام سے موسوم کیا جائے؟ کوئی ایسی شے جو مروج شعبہ ہائے علم سے علیحدہ ہے؟ یعنی وہ معاشرتی، روحانی یا سیاسی وغیرہ نہیں، جس کا جائزہ لینا ہمارے لیے ممکن نہیں۔ یا جس کے حقائق ثانوی ہیں، یا کسی دوسرے شعبہ علم سے ماخوذ ہیں؟ کیا ہم تاریخ عالم کے موجودہ دور کے مشاہدے کے لیے ہمارے پاس دیدہ بینا موجود نہیں؟ اور ہم اپنے اخذ کردہ نتائج کی تائید کے لیے موزوں ثبوت مہیا نہیں کر سکتے؟ کیا تکرار واقعات پر مبنی ایسی بنیاد ہماری دسترس میں نہیں، جس پر ہم اپنے نتائج کی بنیاد قائم کر سکیں؟ اگر یہ صورت ہے تو پھر ہم اپنی فکر کی عمارت کو کس اساس پر استوار کریں؟

یہ مواد ہمیں حقائق زندگی ہی سے اخذ کرنا ہوگا۔ کیونکہ انسانی تاریخ ہی ایک مضبوط فکری بنیاد فراہم کرتی ہے۔ جس میں شخصیت اور خودی کے عناصر موجود ہیں۔ جن کو موضوع مطالعہ بنایا جاسکتا ہے۔ تاریخ عالم انہیں سے وجود پاتی ہے۔

انسانی فکر کو انہیں سے خیال اور اظہار کی غذا ملتی ہے۔ انہیں کی بدولت مستقبل کے متعلق پیشین

گوئیوں کی جاسکتی ہیں۔ کلاسیکی یا چینی ثقافت کا بیان ہو، یا جدید تہذیب و تمدن کا۔ ان کے مختلف ادوار کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ جسے منضبط اور تدریجی تسلسل کے تحت کیا جائے کیونکہ ہر نامیاتی شے کے لیے ولادت، موت اور فنا و بقاء بنیادی حیثیت کی حامل ہیں۔ ممکن ہے یہ تصورات ان کے لیے بنیادی معانی فراہم نہ کرتے ہوں۔ کیونکہ تاحال ان تصورات پر کام ہی نہیں ہوا۔ القصر ہماری تاریخ ابھی تک صرف سوانح عمریوں تک ہی پر محدود ہے۔

”زوالِ مغرب“ جو پہلی نظر میں کلاسیکی ثقافت کے زوال ہی کی طرح نظر آئے گی، ایک ایسا منظر ہے جو زمان و مکان کے حدود میں مقید ہو، اور جسے اب ایک فلسفیانہ مسئلے کا رنگ دے دیا گیا ہو۔ لیکن جب اسے پوری سنجیدگی سے زیرِ غور لایا جائے، تو یہ معلوم ہوگا کہ اس میں زمانہ حال کے تمام سنجیدہ موضوعات شامل ہیں۔

مثلاً ہم یہ مشاہدہ کریں گے کہ ہماری تہذیب کا بالآخر انجام کیا ہوگا؟ اس سے ہمیں کیا حاصل ہوگا؟ مگر اس مطالعہ سے پہنچے ہمیں یہ وضاحت سے جان لینا ضروری ہے کہ ثقافت کیا ہے؟ تاریخ، زندگی، روح، فطرت، فکر سے کیا مقصود ہے؟ ان سے کیا مظاہر وجود میں آتے ہیں اور ان کی تشکیل کیسے ہوتی ہے؟ عوام، زبانیں، ادوار، جنگیں، تصورات، ریاستیں، دیوی دیوتا، فنون و ہنر، اور صنعتی مصنوعات، سائنس، قانون، معاشی اصول، اور عالمی تصورات، عظیم لوگ اور عظیم واقعات کو تسلیم کیا جائے اور انہیں علامات کی حیثیت سے استعمال کیا جائے۔

(۲)

وہ ذرائع جن کی مدد سے مردہ عناصر کی شناخت کی جاتی ہے، ریاضی کے اصول ہیں اور وہ ذریعہ جس کی مدد سے زندہ عناصر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے، تجزیہ ہے۔ ان ذرائع ہی سے ہم دنیا میں متباہن خواص اور میعادِ دورانیت کا پتہ چلا سکتے ہیں۔

دورِ حاضر میں اور ماضی میں بھی یہ حقیقت مسلمہ رہی ہے کہ عالمی تاریخی حقائق کے اظہار کے لیے اصطلاحات کی تعداد ناگانی ہے اور ”ادوار“ نے ادوار کا آغاز حالات، شخصیات، ایسی اصطلاحات ہیں جن کا بار بار تکرار ہوتا رہتا ہے۔ جب پنولین کا ذکر آئے گا، تو زار اور سکندر اعظم کا بھی تذکرہ ضرور ہوگا۔ اور ان سے اخذ کردہ نتائج صورتیاتی لحاظ سے، جیسا کہ ہم دیکھیں گے کہ اول الذکر بالکل قابل قبول نہیں ہوتا اور ثانی درست ہوتا ہے۔۔۔۔۔ جبکہ پنولین نے اپنے حالات کو شارلین سے مماثل خیال کیا۔ فرانسیسی انقلاب کے اجلاس عام نے جب کارٹسج کا ذکر کیا تو اس سے مراد انگلستان تھا۔ اور جیکوین اپنے آپ کو رومن سمجھتے تھے۔ اور اس قسم کے دیگر معاملات ہر درجے کی صحت اور عدم صحت کے ساتھ ٹکوریں اور

ایجنٹر کے موازنہ سے متعلق ہیں۔ اسی طرح حضرت عیسیٰ اور گوتم بدھ کی مہمات یا قدیم عیسائیت اور جدید اشتراکیت کی مہمات اور مشہور دولت مند زار کے دور کی جدید امریکیوں سے مشابہت، پیٹرائج جو کہ پہلا سنجیدہ ماہر آثارِ قدیمہ تھا، اپنے آپ کو ذہنی طور پر سیروس سے ہم آہنگ سمجھتا تھا (کیا علم آثارِ قدیمہ ایک لحاظ سے علمِ تاریخ ہی کا دوسرا نام نہیں؟) مگر بعد میں ”رہوڈز کی جس نے برطانوی جنوبی افریقہ کی تنظیم کی۔ جس کے کتب خانے میں خصوصی طور پر تیار کردہ سیزر کی زندگی کے حالات موجود تھے، خود کو شہنشاہ ہیڈرین قرار دیتا تھا“ سوڈن کا بدقسمت چارلس دواؤں دہم، بیٹھ سکندر اعظم کی سوانح عمری مولفہ کوینٹس اپنی جیب میں ڈالے پھرتا تھا۔ اور اپنے کا رہائے نمایاں کا دانشہ طور پر اس کی فتوحات کے ساتھ موازنہ کرتا تھا۔ اور اس کی تقلید کرتا تھا۔

فریڈرک اعظم اپنی سیاسی تحریروں میں (مثلاً ”Consideration“ 1738) اپنے قیاسات میں بڑی قوت سے متحرک نظر آتا ہے۔ چنانچہ وہ فرانسیسیوں کا اہل مقدونیہ سے موازنہ کرتا ہے جو قلعہ کے زیرِ نگیں تھے۔ اور اہل جرمنی کا یونانیوں سے۔ وہ کہتا ہے آج بھی جرمنی کے قہر مہمائی ”الاسک اور لوڈین قلعہ زیر دست ہیں“ گویا وہ کار ڈیٹیل قاسمیری کی حکمت عملی پر عمل کا بیان کرتا ہو۔ ہم دیکھتے ہیں کہ انتھونی اور اوکٹاوی اس کی جلا وطنی کی بنیاد پر وہ نیزہ زنگ اور یورپ کی حکمت عملیوں میں مہمات بیان کرتا ہے۔

پھر بھی یہ جزوی اور من مانا مضمر اور لحاظِ رجحان ہے۔ جسے شاعرانہ اختراع و اظہار ہی کہا جاسکتا ہے اور تاریخی نوعیت کی حقیقی سنجیدہ صورت قرار نہیں دیا جاسکتا۔

چنانچہ ریک (جسے قیاسی صنعت تجزیہ نگاری کا ماہر سمجھا جاتا ہے) کی تحریروں میں ہمیں نظر آتا ہے کہ وہ سائیکسارڈس اور ہنری دی فورل میں سمیرن اور ہنگر-ٹن کے حملوں میں مہمات تلاش کرتا ہے۔ مگر ان میں مکمل صورتی مشابہت متعین نہیں کہتا۔ اور اس کی تحریروں میں یونانی شہری ریاستوں اور جدید نشاۃ ثانی کے مابین مشابہت یا مہمات کی کوشش پر تکرار بہت کم کامیاب ہوتا ہے، البتہ اس کا پنولین اور ایلیس بیڈیز ہیں مہمات کا دعویٰ اتفاقاً درست بیٹھتا ہے۔ ماہرینِ ریاضی کے قائم کردہ کلیات اور اصولوں کے برعکس (جو مختلف مجموعہ ہائے اعداد میں مختلف طریقوں سے مساوات ثابت کرتے ہیں) اور عام قاری کو ان میں بجز ظاہری تضادات کے کچھ بھی محسوس نہیں ہوتا۔ ریک اور دیگر مورخین اپنی مہمات پلوٹارچ کے انداز میں عام رومانی انداز میں اسٹیج پر ڈرامے کے کردار اور سین پیش کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔

یہ بآسانی معلوم ہو جاتا ہے کہ ان کی میں نہ کوئی اصول ہے اور نہ تاریخی ضرورت کا کوئی مفہوم بلکہ سادہ رجحانات ہیں، جن سے ڈرامائی منظر نگاری کا کام لیا جاسکے۔ کسی بھی مہمات کی بنا پر قیاس کے طریق کار سے ہم کوسوں دور ہیں۔ ایسے عمل (ڈرامہ نگاری) کی کوئی کمی نہیں۔ (دورِ حاضر میں ماضی سے کیوں زیادہ) نہ ان میں کوئی منصوبہ بندی ہے نہ اعتماد خیال۔ اگر اتفاق سے یہ کبھی درست نشانے پر بیٹھ بھی

جائیں اور انھیں درست کہا جاسکے۔۔۔۔۔ لفظ مذکور کے درست مفہوم میں تو اس کا تعین بھی باقی رہتا ہے کہ وہ کیا ہے۔ یہ محض وجدانی طور پر ہو جاتا ہے لہذا اس کے لیے قسمت کا شکر گزار ہونا چاہیے۔ کیونکہ اس کامیابی میں کبھی کوئی اصول کار فرما نہیں ہوتا۔ اس ضمن میں ابھی تک کسی نے کوئی طریق کار وضع کرنے کی کوشش نہیں کی۔ نہ کوئی معمولی سی نشاندہی کی ہے کہ اخذ کردہ نتائج کی بنیاد کیا ہے۔ فی الحقیقت ان مسائل کا حل جس بنیاد پر کیا جاسکتا ہے، ان کا تعلق تاریخ ہی سے ہے۔

وہ قیاسات جن کی مدد سے تاریخ کے نامیاتی ڈھانچے کو منظر عام پر لایا جاسکے تاریخی فکر کے لیے ایک رحمت شمار ہوں گے۔ وہ طریق کار جو ایک جامع تصورات کے تحت وجود میں آئے، بالآخر یقینی طور پر منطقی مہارت کا نتیجہ قرار پائیں گے، مگر جیسا کہ اب تک سمجھا جا رہا ہے اور ان پر عمل بھی کیا جا رہا ہے۔ یہ باعثِ دہائی ہی ہیں۔ کیونکہ ان اثرات کی بنا پر مورخین اپنے اپنے ذوق کے تحت من مانے فیصلے کر رہے ہیں۔ اور یہ محسوس نہیں کرتے کہ ان کا اوّل فریضہ تاریخی علامت کی بنا پر قیاس و مماثلت کی تلاش ہے۔ اور ان کے نتیجہ میں ان مسائل کا حل تلاش کرتا ہے جو اب تک لاپتہ رہے ہیں۔ بلکہ ان کا ادراک ہی نہیں کیا گیا، بعض سطحی روایات (مثلاً سیرز کو سرکاری اخبار نویسی کے شعبے کا موجد قرار دینا) یا ایسے قیاسات جو سطحی سے بھی کم درجہ کے حامل ہیں۔ (مثلاً "قدیم زمانے کے بعض واقعات دورِ جدید کے دلکش الفاظ اور اصطلاحات سے مربوط کرنا مثلاً "اشتراکیت"، "اتحادیت"، "سرمایہ داری"، "کلیسیائی نظام" جبکہ کبھی کبھی ایسے بیانات اندھی کھوپڑی کی عجیب و غریب تخلیق نظر آتے ہیں۔ جیسا کہ ہیکوٹین کلب میں لکھ چکی بروٹس کا کردار۔ جو عددیہ (چند سری حکومت) کے نام پر جمہوریت کے علامتی انسان کو قتل کر دیتا ہے۔

(۳)

پس ہمارا موضوع جو ابتداء میں زمانہ حال کی ثقافت تھا۔ ایک نئے فلسفے کی وسعت حاصل کر لیتا ہے۔۔۔۔۔ مستقبل کا فلسفہ۔ جہاں تک سرزمینِ یورپ کا تعلق ہے اس میں مابعد الطبیعیاتی فکر کا وجود ختم ہو چکا ہے۔ اس لیے اس میں صرف ایسا فلسفہ ہی وجود پا سکتا ہے جو مستقبل کے امکانات سے متعلق ہو اور جس میں مغربی یورپ کے آئندہ ادوار کو موضوع بنایا جائے۔ یہ وسعت اختیار کر کے تاریخ کی صورتیات میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ ایک ایسی تاریخ جو اب تک صرف فلسفے کا موضوع رہی ہے۔ اور موجودہ تاریخی رجحانات سے قطعاً متضاد ہے، اور جس کی رو سے عالمی تحریکات کا سنجیدہ اور گہرا مطالعہ کیا جاتا ہے اور ان کی ترتیب ایسے مختلف طبقات میں کی جاتی ہے۔ جس میں فکری اتحاد اور یکانیت موجود ہو۔ نہ کہ ایسی تصویر کشی کی جائے جس میں ہر معلومہ شے کو شامل کر لیا گیا ہو۔ مگر تصویر زندگی۔۔۔۔۔ وہ زندگی جو وجود میں آ رہی ہو نہ کہ وہ زندگی جو وجود میں آ چکی ہو۔

دنیا بطور تاریخ کا تصور اور ادراک اس کے متضاد "دنیا بطور فطرت" کے مقابلے میں انسان کے کردار پر قیام کا نیا پہلو ہے۔ لیکن اس کی نظری اور عملی اہمیت کے باوجود اس کا ادراک نہیں کیا گیا۔ اور اسے بالکل زیر بحث نہیں لایا گیا، کہیں کہیں ممکن ہے کہ اس کے متعلق مبہم نشاندہی کی گئی ہو۔ مگر کسی نے دانش طور پر اس سے بحث نہیں کی۔ ہماری نظر میں اس کے دو طریق ہیں، جن کی رو سے انسان داخلی طور پر دنیا کا اس منہج سے تجربہ کر سکے اور داخلی ادراک حاصل کر سکے۔ میں پوری سختی سے دونوں صورتوں (ہیت نہ کہ روح) کی نشاندہی کرتا ہوں۔ نامیاتی کو دنیائے تاثرات کی میکانیت سے، مضمر مجسمات کو قانون سے، تصاویر اور علامات کو قواعد اور نظام سے اور حقیقی کو با تکرار امکان سے۔ ارادہ اور مقاصد تخیل کی ترتیب و تشکیل ارادے اور مقصد کے تجربات کی روشنی میں کی جائے۔ اور منصوبے کے مطابق ان کو تقسیم کر لیا جائے۔ اس مخالفت کا ذکر بھی ضروری ہے جس پر ابھی تک غور نہیں کیا گیا، اس کی اہمیت کے باوجود اسے نظر انداز کیا جاتا رہا ہے اور وہ ریاضی کے اعداد کے مطابق ترتیب، تسلسل اور تدریج ہے۔

نتیجہ۔ ایسی تحقیق کے لیے جو ہمارے پیش نظر ہے روحانی۔ سیاسی واقعات کو زیر بحث لانے کا کوئی نیا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ کیونکہ یہ سوالات وقتاً فوقتاً نمایاں ہوتے رہتے ہیں۔ اور اپنی قدر و قیمت کا تعین کر لیتے ہیں۔ اور ان اسباب و علل اور نتائج کی ترتیب و تشکیل دینا اور ان کا ذہانت اور بالغ نظری سے آسان اطراف میں تعاقب کرنا بظاہر آسان معلوم ہوتا ہے۔ اگر تاریخ کو ایسے ہی عملی اور واقعاتی انداز میں پرکھا جائے تو یہ فن ایک طبعی سائنس کی صورت اختیار کرے گا۔ اس لیے وہ لوگ جو تاریخ کو مادی اصولوں کے تحت جانچتے ہیں اپنے اس نقطہ نظر کو راز نہیں رکھتے۔ یہ غلطی ان کے مخالفین ہی کی ہے جو ان دونوں طریقہ ہائے کار میں مماثلت محسوس نہیں کرتے۔ ہمارا جس سے تعلق ہے وہ تاریخی واقعات نہیں جو اس یا اس وقت میں فی نفسہ وجود میں آ جاتے ہیں۔ بلکہ ان کے اظہار سے ہے۔ اس نشاندہی سے ہے جو ان کی وجہ سے نمایاں ہوتی ہے۔ دورِ حاضر کے مورخین کا خیال ہے کہ وہ ایک منصب خیر کی تکمیل کر رہے ہیں جس کے لیے وہ مذہبی، سماجی یا فنی تاریخ کی تفصیلات اس غرض سے بیان کرتے ہیں کہ نئے دور کے آغاز کی تفصیلات منظر عام پر آجائیں۔ مگر فیصلہ کن امر۔۔۔۔۔ فیصلہ کن اس لحاظ سے کہ تاریخ کا نمایاں ہونا اس کا اظہار و ابلاغ ہی ہے۔ جو ایک علامت یا اس کی روح کی تجسیم ہے۔ اسے یہ فراموش کر دیتے ہیں۔ مجھے آج تک کوئی بھی ایسا مورخ نظر نہیں آیا جس نے احتیاط سے ایسے صورتی تعلق پر توجہ دی ہو، جو ثقافت کے تمام شعبوں کو داخلی طور پر مربوط کر دے۔ جو سیاست سے ہٹ کر یونانیوں، عربوں، ہندوؤں اور مغربی ریاضی دانوں کے بنیادی تصورات، طرزِ فقیر، فلسفہ، ڈرامہ، تہذیب، تعلیم، فنون کے ارتقاء اور تفصیلات پر سنجیدہ غور و فکر کرتا ہو۔ ہنرفن اور مستعمل مواد کی تفصیلات تو بعد کی بات ہے جن کی بنیاد پر تاریخی مسائل وجود میں آتے ہیں، ان میں سے کون ہے جو یہ محسوس کرتا ہو کہ احصائے تفریق اور لوہی چارہ دم کے اصول ہائے سیاست، قدیم شہری ریاستوں کے تصور اور یوکلایڈ کی اقلیدس، حلیلی اقلیدس اور چیک، نرسوز اور چینی طباعت کتب، مغربی روغنی مصوری کے خلائی تناظر اور بذریعہ ریلوے سفر، ٹیلی فون اور دور مار کرنے والے اسلحہ، یورپی موسیقی اور ادوار کی معاشیات۔ میں کہہ رہی ہوں۔ اس کے باوجود جب صورتی بنیادوں پر

منطقی کردی جائیں اور اختیار کا مقامی آبادی کی فراہم کردہ اطلاعات کی روشنی میں مقام متعین کیا جائے، تو یہ ایک من مانی کارروائی ہوگی، کیونکہ عملی شعور میں ماضی اور حال اپنی صف بندی اور سجاوٹ کے تناظر میں مختلف ہوں گے۔ خالص حال میں ماضی شامل نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ گوئے ہر کلاسیکی تخلیق کی خواہ بت یا مجسمہ ہی کیوں نہ ہو بہت تعریف کرتا تھا۔ ماضی کی تخلیقات زمانہ حال میں بھی وہ جوش و خروش پیدا کرتی ہیں جو ہمارے لیے قطعاً "نیا اور نامعلوم ہوتا ہے۔"

یہ خالص جس کی سب سے بڑی علامت ڈورس کے ستون ہیں، فی نفسہ زمانہ کی لٹی کرتے ہیں (یعنی ست کے تعین میں بھی حائل ہیں) جیسا کہ ہیرو ڈوکس، سوفوکلز، نیز جہاں تک میمیسوکلز یا ایک رومی وکیل کا تعلق ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ماضی کو حال میں اس لطافت سے مدغم کر دیا جاتا ہے کہ وہ لازمانی اور غیر متبدل ہو جاتا ہے۔ قطبی ستارے کی طرح غیر متحرک اور اپنی ساخت میں موقت۔ گذشتہ تجربے میں، ایسے مواد کا بیان ہوا ہے جس سے اساطیر تشکیل پاتے ہیں۔ مگر ہمارے عالمی اور اک کے مطابق اور داخلی بصیرت کی بنا پر ماضی بلاشبہ ایک موقت تجربہ ہے۔ ایک باقاعدہ نامیاتی نظریہ جس کا دورانیہ صدیوں بلکہ ہزار ہا سال پر محیط ہے۔

پس یہی پس منظر ہے جس کی رو سے ہم طے کرتے ہیں کہ کسی زندگی کی حیثیت کلاسیکی ہے، یا صرف مغربی، اس کا خصوصی رنگ کیا ہے۔ یونانی جیسے کاسم (Kosmos) کا نام دیتے تھے، وہ ایک ایسی دنیا کا تجلی پیکر تھا، جو مسلسل نہیں تھا بلکہ اپنی حد تک مکمل۔ اس لحاظ سے یونانی انسان خود ایک سلسلہ نہیں تھا بلکہ میقات ہے

اسی بنا پر، اگرچہ کلاسیکی انسان مذہبی سلسلہ واقعات سے بخوبی آگاہ تھا اور بائبل کی تقدیم سازی بلکہ خصوصی طور پر مصریوں کے علم ہیئت سے بے خبر نہ تھا۔ اس لیے ابدیت اور دوام کا قائل تھا، جو ان کے اجرام فلکی کے وسیع علوم سے بخوبی آشکارا ہوتا ہے۔ وہ وقت کی طویل مدت کو درست طور سے منقسم کر سکتے تھے۔ اور وقت کے دورانے کے پیمانہ جات وضع کر کے انھیں استعمال کرتے تھے۔ مگر یہ علم کبھی بھی عام انسان کی روزمرہ زندگی کا حصہ نہیں بنا۔ جو کچھ ان کے فلسفی عام انسانوں کے سامنے بیان کرتے تھے وہ اسے سنتے تھے مگر اس کا تجربہ نہیں کرتے تھے۔ اور جو کچھ یونان کے عظیم شہروں میں ان کے فلسفیوں (مثلاً "ہپارکس اور ارستارکس") نے دریافت کیا۔ اس کی روایتوں اور ارسطو کے شاگردوں نے تردید کردی، ان معاملات کو چند مخصوص حلقوں کے باہر کسی نے کبھی سنا بھی نہ تھا۔ نہ تو لاطالون نے اور نہ ہی ارسطو نے کوئی رصد گاہ تعمیر کی۔ چنانچہ پیر کل کے آخری سالوں میں یونانیوں نے ایک قانون بنایا۔ جس کی رو سے ماہرین ہیئت نے جو کچھ بیان کیا تھا اسے منسوخ کر دیا گیا۔ اور ان کے نظریات باطل قرار پائے۔ یہ عمل ایک ہمیت علامت کا مظہر تھا۔ گویا کلاسیکی انسان نے قاصطے (زمانی اور مکانی) خواہ ان کی کوئی بھی صورت ہو، اپنے شعور سے حذف کر دیے۔

جہاں تک کلاسیکی تاریخ نویسی کا تعلق ہے، قسوی ڈائریز ایک ایسا مورخ تھا جو اپنی تحریروں کو اس وضاحت سے لکھتا کہ ان میں جان ڈال دیتا۔ وہ اپنے عہد کے واقعات بڑی وضاحت سے کرتا۔ اور اس کے قبضے میں اس قدر عظیم عملی زاویہ نگاہ کا مالک ایک رہنا ہونے کی صلاحیت تھی کہ وہ خود ہی ایک جرنل بھی تھا اور منتظم بھی۔ تجربے کی اس صلاحیت کی بنا پر (بدقسمتی سے جسے صحیح تاریخی تناظر میں نہ دیکھا جاسکا) اس کی تصنیف کو خالصتاً ایک پیشہ ورانہ تاریخ نگاری کی حیثیت دی گئی۔ فی الواقع سے اس حیثیت سے ایک لاطینی شاہکار تسلیم کر لیا گیا۔ جو بالکل درست فیصلہ ہے۔ مگر جو کچھ اس عظیم معصف قسوی ڈائریز کی نظروں سے اوجھل رہا وہ تناظر طویل صدیوں کی تاریخ کا بیان جو ہمارے لیے تاریخ کی مضمر اہمیت کا حامل ہے۔ بلکہ ہمارے نزدیک تاریخ کا قصور ہی یہی ہے۔ کلاسیکی تاریخ کے بہت عمدہ نمونے وہی ہیں جو مصنف کے دور کے واقعات و حالات کو اس کے اپنے تناظر میں بیان کرتے ہیں۔ جبکہ ہمارے لیے معاملہ اس کے بالکل برعکس ہے، کیونکہ وہ معاملات جو ماضی بعید سے متعلق ہیں۔ وہ ہمارے لیے زیادہ دلچسپی کا باعث ہوتے ہیں۔ قسوی ڈائریز اگر پڑھیں جنگوں کے حالات لکھتا تو بے ہوش ہو جاتا ہے۔ یونانی جنگوں کی تاریخ عامہ کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ وہ مصری حالات تک تو دسترس بھی نہ رکھتا۔ وہ خود (اور اس کے علاوہ پولی بئس اور ٹاسی ٹس جو اسی کی طرح عملی سیاستدان تھے) جب بھی ماضی پر نظر ڈالتے ہیں تو اپنی بصارت کی جتنی کیفیت سے محرومی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ان کا ایسی متحرک قوتوں سے سابقہ پڑتا ہے جو ان کے عملی تجربے میں کبھی نہیں آئیں۔ جہاں تک پولی بی اس کا تعلق ہے، اسے تو پہلی پیڑنک کی جنگ کا بھی علم نہیں تھا۔ اور نے ہی ٹس تو آگمش کے عہد حکومت سے بھی بے خبر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ مورخین ان واقعات کی تفصیلات بیان نہیں کرتے، جہاں تک قسوی ڈائریز کا تعلق ہے، اس میں تاریخی اور اک سے محروم ہے۔ یعنی تاریخ کے ان معانی و مفہوم سے، جو ہمارے لیے قابل قبول ہیں۔۔۔۔۔۔ چنانچہ اس کی کتاب کے پہلے صفحے پر ایک ایسا عجیب و غریب بیان حتی انداز میں مذکور ہے کہ اس کے عہد (تقریباً ۴۰۰ ق م) میں کوئی ایسا واقعہ نہیں ہوا۔ جسے اہم کہا جاسکے

لہذا کلاسیکی تاریخ پڑھنا کی جگہں تک بلکہ اس تاریخی ڈھانچے میں بھی جوان واقعات کے بعد تشکیل دیا گیا محض اساطیری روایات کا مجموعہ ہے۔ یہاں تک کہ جہاں تک سپارٹا والوں کی آئینی تاریخ کا تعلق ہے ہمیں ہیلن کے دور کی ایک اساطیری نظم اور لائی کرکس کی داستان دستیاب ہے۔ یہ سوانح حیات ہمیں مکمل تفصیلات مہیا کرتی ہے۔ یہ کوئی کوہ فطریس کی مقامی دیوی تھی۔ یعنی ہال دور کی رومی تاریخ یوزر کے عہد تک ایجاد کی جاتی رہی۔ ہڈس کے ہاتھوں طارقیں کی جلا وطنی کی کہانی سیرا سی اس کلاؤی اس کے دور جو ۳۱۰ ق م کے لگ بھگ تھا، تخلیق ہوتی رہی۔ اور اس میں پلے بی اس خاندان کے نام بطور بادشاہ استعمال کیے جاتے رہے، جو اس عہد کے امراء میں شمار ہوتے تھے (K.G. Newman) آئینی تاریخ کی روایت میں سروری اس ٹولی اس سے استفادہ کیا گیا۔ ہمیں معلوم ہے کہ ۳۶۷ ق م لائی سی نی اس کے قانون کا کوئی وجود نہ تھا جبکہ پیونک کی جنگ دوم لڑی گئی۔ (B.Niese) جب ایپائی لونڈاز نے آزادی دی جو ی سیتینوں اور

جب ہم ہندی ثقافت کا جائزہ لیتے ہیں تو اس میں ہمیں تاریخی روح کی جھلک ملتی ہے۔ بالخصوص اس کے برہما اور نیروان کے تصور میں۔ خالص ہندی علم ہیئت موجود نہیں۔ اور مناسب تقویم کے حوالہ جات کی عدم موجودگی کی وجہ سے شعوری ارتقاء کے طور پر تاریخی تسلسل کا تعین نہیں کیا جاسکتا۔ ان کے خالص ثقافتی تسلسل کو (جو بدھ مت کے عروج کی وجہ سے منقطع ہو گیا) ہم کلاسیکی تاریخ قرار نہیں دے سکتے۔ حالانکہ اس میں بعض اہم واقعات کا آٹھویں اور بارہویں صدی کے مابین عہد سے تعلق موجود ہے۔ یہ امر باعث حیرت نہیں کیونکہ ان میں بھی اساطیری اور خواب میں دکھائی دینے والے پیکروں کی کمی نہیں جو آپس میں گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ یہ بدھ سے ایک ہزار سال بعد کا واقعہ ہے جبکہ سری لنگا نے ایک ایسی تاریخی تخلیق کی۔ جس کا حقیقی تاریخ سے کسی حد تک دور دراز تعلق ہے۔ جو مہاواسا کے نام سے معروف ہے۔

تاریخی اعتبار سے ہندی افراد کا عالمی شعور اس نوعیت کی تفکیک پا گیا کہ وہ کسی ایسی کتاب کو برداشت نہ کر سکتے جو کسی واحد مصنف کی تخلیق ہو، اگرچہ وہ کسی ایک ہی عہد اور دورانیے سے متعلق ہو۔ اس کے نتیجے میں کتب کے لاشبہا سلسلے وجود میں آئے گئے جن میں ہر شخص نے جو چاہا اپنی صوابدید کے مطابق اضافہ کر دیا۔ اور اس وجہ سے انفرادی ذہانت، انفرادی ارتقاء خیال، فکری دور کے آواز کا سراغ نہیں ملتا، ان رجحانات نے تاریخ نویسی میں کوئی حصہ ادا نہیں کیا۔ اس کا مقابلہ اگر مغربی تاریخ نویسی سے کریں تو وہ ایک مکمل انفرادی اور شخصیات کے مکمل نمونے پیش کرتی ہے۔

آرکادوں تک وسعت اختیار کر گئی۔ انہی لوگوں نے اپنے لیے قدیم تاریخ کو وجود بخشا۔ یہ تعجب خیز امر نہیں کہ اس نوع کی تاریخ کو وجود دیا گیا۔ بلکہ تعجب خیز امر یہ ہے کہ اس کے علاوہ کوئی اور تاریخ کسی بھی نوعیت کی موجود نہ تھی، اور یہ مشہور مقولہ کہ سیزر سے قبل کی تمام رومی تاریخ (۲۵۰ ق م) کلی طور پر جعل سازی ہے، بالکل درست ہے۔ اس سلسلے میں جو کچھ بھی موجود ہے وہ موجودہ دور کی تحقیقات کا نتیجہ ہے اور رومن اس سے بالکل بے خبر تھے۔ تو سوال یہ ہے کہ کلاسیکی دنیا لفظ تاریخ کو کن معانی میں سمجھتی تھی۔ اس کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ سکندر کے عہد کی تاریخ کے سیاسی اور روحانی عناصر کو اس کی رومانی داستان عشق و محبت سے ملوث کر دیا گیا ہے۔ کلاسیکی ذہن میں یہ بات بھی نہیں آئی کہ تاریخ اور داستان نیز داستان اور تاریخ میں تفریق خط قائم رکھا جائے۔ داستانیں اور روایات میں فرق کیا جائے۔ رومی جمہوریہ کے خاتمے کے قریبی عہد میں دارو نے مذہبی بلاستی کی کوشش کی۔ حالانکہ اس دور میں مذہب کا اثر و نفوذ ختم ہو رہا تھا، اور لوگ شعوری طور پر اس سے آزاد ہو رہے تھے۔ اس نے ان دیوی دیوتاؤں کے غلبے کی کوشش کی جو ریاست یا حکومت کے پسندیدہ تھے۔ ان میں سے بعض پر عوام کو یقین تھا اور بعض پر نہیں۔ ان میں سے بعض معروف تھے، اور بعض محض حکومت کے قواعد کی رو سے زندہ تھے۔ کیونکہ سرکاری طور پر ان کی پوجا کی جاتی تھی۔ فی الحقیقت اس عہد میں مذہب کا وجود برائے نام رہ گیا تھا۔ فی الحقیقت رومی معاشرے کا مذہب وہ تھا جیسا کہ گوئے یا کسی حد تک نٹش نے بیان کیا ہے۔ کہ وہ ان کے عہد کے ادب کی پیداوار تھا۔ اور قدیم دور کے روایات کا منظر تھا۔ جسے اس زمانے میں کوئی سمجھتا تک نہیں تھا۔ موم سن نے بڑے واضح انداز میں مغربی یورپ کے تاریخی رجحان کی نشاندہی کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ رومن مورخین نے ہر اس امر کا بیان کیا ہے، جو غیر ضروری تھا اور وہ امر چھوڑ گئے ہیں جس کا ذکر ضروری اور ناگزیر تھا۔

ہندی فرد سب کچھ بھول گیا۔ مگر مصری نے سب کچھ یاد رکھا۔ لہذا مجسمہ سازی جسے ہندی ذہن نے فراموش کر دیا۔ مصری صنایع کے فن اور صناعت کا موضوع قرار پایا۔ مصری ذہن جو نمایاں طور پر تاریخ کا شیدائی تھا۔ اس نے ماضی اور ابدیت کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے کی کوشش کی، اس نے ماضی، حال اور مستقبل کے ادراک سے اپنی دنیا کی تخلیق کی۔ (جسے ہم شعور کی بیداری کا نام دے سکتے ہیں) اس کے نتیجے میں اس نے قدیم ماضی اور مستقبل کے مابین فاصلے کو محدود کر دیا۔ مصری ثقافت ایک ایسی محفوظ تجسیم پیش کرتی ہے جس میں فاصلے میں روحانی توازن پیدا کرتی ہے۔ مصری فنکار گریناٹ یا سنگ سیاہ جس پر بھی اپنی جھمی سے کام کرے، اس سے اس عہد کے وسیع نظم و نقش کا اظہار ہوتا ہے۔ جو ان کے نظام آب پاشی کے لیے ضروری تھا۔ مصری حوت شدہ لاشیں ابدیت کی علامت ہیں، فوت شدہ شخص کے جسم کو اس طرح ابدیت نصیب کر دیا، جیسا کہ اس کی شخصیت متقاضی تھی۔ اس کے نقوش تصاویر و مجسمات میں محفوظ کر دیے گئے جن کی اکثر متعدد نقول تیار کی گئیں۔ جن میں اکثر یکساں ماورائیت کا مظاہرہ ہوتا۔

تاریخی ماضی اور موت کے تصور کے مابین ایک گہرا رشتہ ہے۔ جو میت کے ٹھکانے لگانے کے عمل سے ظاہر ہوتا ہے۔ مصری موت کو تسلیم نہیں کرتے تھے، جبکہ کلاسیکی ثقافت میں اسے فنا کی علامت تسلیم کیا جاتا تھا۔ مصری اپنی تاریخ کو بھی تاریخی تدریج کے تحت تاریخوں اور اشکال میں محفوظ کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ لیکن سلونی یونانیوں کی طرف سے ان کے اخلاف کو ماہ و سال یا تاریخوں کے تصور کے متعلق کچھ بھی حاصل نہیں ہوا۔ بلکہ انہیں اجداد کے اصل اسما سے بھی واقفیت نہ ہو سکی۔ نہ کسی واقعہ کی تفصیلات سے آگاہی ہو سکی۔ لہذا بعد کی تاریخ کو (جس سے ہم آشنا ہیں) غیر ضروری اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ مگر مصریوں کے متعلق ہم تین ہزار سال بلکہ اس کے قبل کے حالات سے بھی ہم آشنا ہیں۔ ہم بیشتر حکمرانوں کے عہد بلکہ ماہ و سال اور تاریخ سے بھی واقف ہیں۔ اور جدید سلطنت کو بھی یہ تمام معلومات حاصل تھیں۔ آج بیشتر فرعونوں کی لاشیں ہمارے عجائب گھروں میں ان کی بقائے دوام کی خواہش کا بیان کرتی ہیں۔ ان کے چہرے ابھی بھی قابل شناخت ہیں۔ ایسے نی مٹ سوم کے اہرام کی پالش شدہ گریناٹ پتھر کی چوٹی پر آج بھی یہ الفاظ پڑھے جاسکتے ہیں کہ ایسے نفی ہٹ سورج کی روشنی کے حسن سے خیر کا متوقع ہے اور اس کی دوسری سمت یہ لکھا ہوا ہے:-

"ایسے نی ہٹ کی روح اور نین سے بھی بلند بالا ہے اور پاتال سے منسلک ہے۔"

فی الواقع یہ فنا، فتح کے حصول کا مژدہ ہے اور حال محض کی کیفیت کا منظر ہے۔ اور آخری درجے کے کلاسیکی تصورات سے مختلف ہے۔

مصریوں کی مضبوط علاماتی زندگی کے گردہ کے بخلاف اب ہماری ملاقات ایسی کلاسیکی ثقافت سے ہوتی ہے جو صرف رواج کی پابند ہیں اور اپنے ماضی کو اس آسانی سے فراموش کر دیتی ہے کہ اس کا ہر داخلی اور خارجی عنصر ختم کرنے کے لیے اپنے مردوں کو جلا دینے کے رواج پر قائم ہے۔ مائیسینی دور میں مردوں کو جلانے کی رسم مفقود تھی۔ اس کا رواج پتھر کے زمانے میں تھا مگر مائیسینی دور میں ختم ہو گیا۔ شاہی مقبروں کی موجودگی سے پتہ چلتا ہے کہ مردوں کو دفنانے کا طریق ایک معزز اقدام سمجھا جاتا تھا۔ مگر ہومر کے یونان میں ہم تبدیلی محسوس کرتے ہیں اور یونانیوں نے وہ طریق اختیار کر لیا جو ویدوں کے زمانے میں ہندوؤں میں مروج تھا۔ یہ تبدیلی اس تیزی سے عمل میں آئی کہ اس کے پس منظر میں کوئی نفسیاتی عمل کارفرما نظر آتا ہے۔ دفنانے کی بجائے جلانے کا عمل جسے (ایڈ ایک مکمل علامتی عمل قرار دیتا ہے)۔ یہ جلانے کا مکمل علامتی طور پر موت کے عمل کی تکمیل ہے۔ اور کسی قسم کا تاریخی نام و نشان مٹا دینے کی علامت ہے۔ جو نئی شکل و صورت کا تاثر ختم ہو گیا روحانی ارتقاء کا بھی خاتمہ ہو گیا۔ کلاسیکی دورامہ تاریخی مقاصد کو بالکل اسی طرح تسلیم نہیں کرتا۔ جس طرح کہ وہ داخلی ارتقاء کے موضوعات کی نفی کرتا ہے۔ اور یہ ایک سلسلہ حقیقت ہے کہ یونانی جبلت نے فن تجسیم کی مخالفت کو اپنا شعار بنالیا۔ شاہی عہد میں ڈرامہ اور ادب نے وہی کردار ادا کیا اور انہیں موضوعات کو اپنا جو کلاسیکی اساطیر کے مطابق تھے۔ بلکہ یونانی مجسمات کے اعلیٰ نمونے بھی جو اساطیری تھے۔ اسی نوعیت کے جیسی کہ پلٹارک کی سوانح حیات ۔

کسی بھی بڑے یونانی نے اپنی یادداشتیں تحریر نہیں کیں، جن سے اس کی داخلی بصیرت کے تجربات پر روشنی پڑتی ہو۔ سقراط نے اپنی داخلی زندگی سے متعلق ایسا کچھ نہیں کہا۔ جسے اہم قرار دیا جاسکے۔ یہ امر قابل بحث ہے کہ کلاسیکی مستفین کے لیے کیا یہ ممکن بھی تھا کہ وہ ہیملٹ 'ور تھریا پاؤزی ول جیسا کوئی شاہکار تخلیق کر سکتے۔ اور اس طرح داخلی محرک قوتوں کے خلاف کسی رد عمل کا اظہار کرنے پر قادر ہوتے۔ افلاطون میں ہمیں اس کے عقائد کا کوئی شعوری ارتقاء نظر نہیں آتا۔ اس کی مختلف تخلیقات فی الواقع وہ مقالات ہیں۔ جو اس نے مختلف اوقات پر مختلف ذوایہ ہائے نگاہ کی وضاحت کے لیے تحریر کیے۔ اس نے اس کی کبھی پروا نہیں کی کہ ان کو کس طرح باہم مربوط بنایا جائے۔ اس کے بخلاف دانٹے کا پہلا مضمون (Vita Nuova) ہی مغرب کی روحانی تاریخ پر مفصل بحث کرتا ہے۔ گوئے میں بھی کلاسیکی انداز میں حال مطلق کا بیان موجود ہے۔ یہ ایک ایسا انسان تھا جو کسی شے کو فراموش نہیں کرتا تھا۔ حالانکہ خود اس نے علی الاعلان اعتراف کیا کہ اس کی تحریرات کا موضوع صرف ایک عظیم اعتراف ہی ہے۔

یونان کی فارس کے ہاتھوں تباہی کے بعد جس قدر قدیم ادبی ذخیرہ موجود تھا وہ کوڑے کے ڈھیروں پر پھینک دیا گیا۔ (جہاں سے کہ دور حاضر میں اسے کھود کر نکالا جا رہا ہے) لوگ ہومر کا مطالعہ کرتے رہے مگر انھوں نے یہ کبھی نہیں سوچا کہ کوہ ٹرائے کی کھدائی بھی کر لی جائے۔ جیسا کہ زمانہ حال میں شلیمان نے کی۔

کیونکہ انھیں صرف اساطیر سے دلچسپی تھی۔ انھیں تاریخی حقائق سے کوئی واسطہ نہ تھا۔ آئے شی لس کی تصانیف سے اور سقراط کے فلسفے کا ایک حصہ قدیم یونانی دور ہی میں ضائع ہو چکا تھا۔ اس کے بخلاف مغرب میں مینہ ثقافت کے متعلق مقدس وراثت کے آثار ظاہر ہو چکے تھے۔ ہیزارچ میں شلیمان نے پانچ صدیاں قبل ہی سکوں، مسودوں، اور آثار قدیمہ کے داور نمونے حاصل کر لیے تھے۔ وہ ایک نابذ روزگار حساس انسان تھا۔ جس نے ماضی بعید کو کھنگالا۔ اور قدیم تاریخ کی چھان بین کی۔ (کیا البائن کی چوٹیوں تک رسائی حاصل کرنے والا وہ پہلا شخص نہ تھا) وہ اپنے دور میں ایک زندہ اور فعال شخصیت کا مالک تھا۔ اس کے تصور زمان سے اس کی شخصیت کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اس سے اگرچہ مختلف مگر بہت زیادہ پر جوش چینیزوں کا شعور ہے، چین کا ہر سیاح بڑی محنت سے آثار قدیمہ کا مطالعہ کرتا ہے اور طاؤ کے ناقابل تشریح نظریے کے مطابق جو چینی اصول حیات کا مرکز ہے، تاریخ کے عمیق احساس کی چھان بین کرتا ہے اور جہاں کہیں جاتا ہے ان کی اشاعت کرتا ہے۔ مگر ان کا کوج زیادہ تر مابعد الطبیعیاتی میدان سے متعلق تھا۔ (جیسا کہ پوسانیا میں وضاحت کی گئی ہے) اس صورت میں تاریخ یا مقصد کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اور یہ بھی معرکی واضح موجودگی میں جو کہ طوطا موسس کے دور میں روایت قدیم کا ایک وسیع مجانب گہرین چکا تھا۔

مغربی باشندوں میں سے یہ جرمن تھے۔ جنھوں نے میکانی گھڑی ایجاد کی۔ مغربی یورپ میں وہ مینار تعمیر کیے جن پر ان کے گھڑیاں دن رات بجتے رہتے ہیں۔ اور ان کے نتیجے میں وقت کا جو احساس پیدا ہوتا ہے۔ وہ بجائے خود حیرت ناک اور عجیب و غریب ہے۔ کلاسیکی دور کی دینی زندگی جہاں احساس وقت کا فقدان تھا۔ ہمیں اس قسم کی کوئی شے نظر نہیں آتی۔ پیری کل کے دور تک روزانہ وقت کا شمار محض سائے کی طوالت سے کیا جاتا تھا۔ ارسطو کے زمانے میں باہل والوں کا لفظ (WPA) ساعت کے معانی میں مروج ہوا۔ اس سے قبل روزانہ وقت کی تقسیم کا کوئی پیمانہ نہ تھا۔ جبکہ باہل اور مصر میں آبی گھڑیاں اور سورج کی مدد سے کام دینے والے کلاک ابتدائے زمانہ ہی سے مروج تھے۔ کلاسیکی دور میں افلاطون نے ایک عملی طور پر مفید آلہ ایجاد کیا جو وقت کے پیمانے کے طور پر کام دیتا تھا۔ اس کا بھی رواج نہ ہو سکا اور یہ صرف ایک غیر ضروری شے سے زیادہ اہمیت حاصل نہ کر سکا۔ اور اس کی وجہ سے کلاسیکی ثقافت پر وقت کا کوئی تاثر قائم نہ ہو سکا۔

اس امر کی وضاحت ابھی باقی ہے اور اس پر قبل ازیں کبھی غور نہیں ہوا کہ جدید ریاضی اور کلاسیکی ریاضی میں فی الواقع حقیقی فرق کیا ہے؟ کلاسیکی دور میں اشیاء کو ان کی مطلق حالیہ حیثیت میں جسامت کی بنا پر اور بدوں زمانی اثرات کے شعوری گرفت میں لانے کی کوشش کی گئی۔ یہاں تک کہ یوکلڈ کا ہندسہ اور شماریات ریاضی کو مخروطیات کے حصص کے نظام نے پیچھے چھوڑ دیا۔ ہمیں اشیاء کا اندازہ ان کے کردار وجود اور فعالیت سے ہوتا ہے اور اس سے ہم نے مرکبات کا تصور قائم کیا۔ تخلیقی ہندسے اور احصاء تفریقی کے نظریات وجود میں آئے۔ جدید دور کے نظریات فعالیت جدید فکری سرمائے کو منظم کرتے ہیں۔ یہ تصور عجیب و غریب تو ہے مگر امر واقعہ ہے۔ کہ یونانیوں کی طبیعات جامد تھی اور اس میں حرکیات کا تصور مفقود تھا۔

اور انھیں زمانی عنصر کا نہ تو علم تھا۔ اور نہ انھوں نے اسے کبھی استعمال کیا۔ جبکہ جدید دور میں ایک سیکنڈ کے ہزاروں حصے تک شمار میں لایا جاتا ہے۔ یونانیوں کے ہاں صرف ایک نظریہ ایسا تھا جس کا وقت سے کوئی تعلق تھا۔ وہ ارسطو کا نظریہ حقیقت الوجود ہے۔

چنانچہ یہ ہمارا کار مفوضہ ہے۔ ہم لوگ جو مغربی ثقافت کے نمائندہ ہیں اور ہمیں تاریخی ادراک و شعور حاصل ہے۔ یہ ہمارے لیے کوئی قانون تو نہیں مگر ایک استثنا ضرور ہے۔ ہم تصویر عالم کو عالمی تاریخ کے تناظر میں دیکھنے کے عادی ہیں۔ تاہم نئی نوع انسان اس کی قائل نہیں۔ مثلاً ”قدیم ہندی باشندوں کے نزدیک ارتقائے عالم کا کوئی تصور نہ تھا۔ امتداد زمانہ سے جب مغربی تمدن تباہ ہو جائے گی تو غالباً اس کے بعد کوئی انسانی نوع یا انسانی ثقافت ایسی نہ ہو گی جس میں تاریخ عالم کا شعور اور احساس اس قدر شدید ہو گا کہ ثقافت مذکور کی بیداری میں ایک قوت عالمہ کا کام دے۔“

(۶)

پھر تاریخ عالم کیا ہے؟ یقیناً وہ ماضی کا ایک منظم بیان ہے۔ اور ایک داخلی اصول موضوعہ اور احساس کے اظہار کی ایک صورت ہے۔ اس کے احساس کی صورت حتیٰ ہے۔ یہ احساس صورت کا پابند نہیں۔ بلاشبہ ہم تاریخ عالم کو محسوس کرتے ہیں، اس کا تجربہ کرتے ہیں اور یہ تسلیم کرتے ہیں کہ اسے ایک نقشے کی طرح مطالعہ کرنا چاہیے۔ مگر ہم آج بھی اس کی مخصوص شکل و صورت سے آشنا ہیں اور اس تصویر سے ہم نا آشنا ہیں جو ہماری اپنی ذات کے عکس کا آئینہ ہے اور ہماری اپنی داخلی زندگی کی تصویر ہے۔

آپ کسی سے بھی سوال کریں وہ جواب میں کہے گا کہ اس نے تاریخ کی شکل و صورت کا بالکل واضح اور حقیقی انداز میں مشاہدہ کیا ہے۔ لیکن یہ غلط فہمی جلد ہی ختم ہو جاتی ہے کیونکہ کسی نے بھی سنجیدگی سے اس کا مشاہدہ نہیں کیا اور اپنے علم میں شبہات اور کوتاہیوں کے متعلق کبھی غور ہی نہیں کیا۔ کیونکہ کسی کو بھی یہ احساس نہیں کہ اس میدان میں شک و شبہ کی گنجائش کتنی زیادہ ہے۔ فی الحقیقت عالمی تاریخ کی ترتیب کو ایک غیر منظم اور غیر مصدقہ صورت میں ہم تک فہم کیا گیا ہے۔ (یہ عمل نہلا ”بعد نسل ہو تا رہا ہے“) (یہ عمل نہ صرف عام آدمی کرتا رہا ہے بلکہ پیشہ ور مورخ بھی یہی کرتے رہے ہیں) ”لہذا تاریخ و تفکیک کی بری طرح ضرورت ہے جس کی ابتداء کلیلو سے ہوئی اور اب تک جاری ہے تاکہ فطرت کے متعلق ہمارے روایتی تصورات کی اصلاح ہو سکے۔“

تاریخ کی تقسیم، قدیم و وسطانی اور جدید کے خالوں میں کی گئی ذیلی تقسیم کا شکریہ ادا کرنا چاہیے کیونکہ یہ تقسیم حیران کن حد تک خراب اور بے معنی ہے اس کے باوجود اس نے تاریخ کے متعلق ہماری سوچ پر قبضہ کیا ہوا ہے۔ ہم اشرف المخلوقات انسانی نوع کی تاریخ میں اپنی حیثیت سے بے خبر ہیں۔ یہ بھی نہیں

جانتے کہ مغربی یورپ کے باشندوں کی حیثیت سے ہم نے تاریخ عالم میں کیا کردار ادا کیا ہے۔ جس کی بنا پر اس علاقے نے اتنی ترقی کی ہے۔ بالخصوص جرمن رومی اپار کے مدد سے جو ترقی ہوئی ہے۔ لہذا ہمیں اس کا جائزہ لے کر اپنی حیثیت کا تعین کرنا چاہیے۔

ہمیں اس ترقی کے امکان کی متعلقہ اہمیت کے حوالے سے جائزہ لینا چاہیے اور اس کی سمتوں کا اسی حوالے سے تعین کرنا چاہیے۔ وہ ثقافتیں جو مستقبل میں وجود میں آئیں گی وہ یہ تسلیم کرنے میں مشکل محسوس کریں گی کہ کوئی ایسا منصوبہ جو سادہ اور مستقیم خطوط سے عبارت ہو، جو با معنی توازن سے محروم ہو۔ قابل اعتبار اور قابل تسلیم بھی ہو سکتا ہے؟ جس میں ہر نئی آنے والی صدی میں لچرہاں میں اضافہ ہو اور جو نئے تاریخی تصورات پیدا کرنے سے محروم ہو، اور علم میں کوئی اضافہ نہ کر سکے۔ اور ان تمام امور کے باوجود کبھی بھی اس پر صدق دل سے اعتراض نہ کیا گیا ہو۔ اس طرح مروجہ عقیدہ جو مورخین کا کچھ عرصے سے شیوہ بنی ہوئی ہے، بے معنی ہو رہی ہے۔ انھوں نے صرف یہ کیا ہے کہ موجودہ عقیدہ کی منصوبہ کو بغیر اس کا بدل میا کیے متروک قرار دے دیا ہے۔ اور ایسے جملے گھڑ لیے ہیں: ”یونانی ازمنہ وسطیٰ یا جرمن قدامت“ ایسے جملوں کی تخلیق سے چین یا میکسیکو کی سلطنت، سلطنت آکسم، یا سلطنت ساسانیہ کے مقام کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ اور یہ تقاضائے معلومت جدید تاریخ کے مختلف منازل: ملیبی جنگوں سے نشاۃ ثانیہ تک یا نشاۃ ثانیہ سے انیسویں صدی کے آغاز تک صرف ایک حقیقت ہی ثابت ہوتی ہے کہ منصوبہ فی خسہ ناقابل کفایت اور مضبوط ہے۔

اس سے صرف یہ نہیں ہوتا کہ آپ منصوبے سے تاریخ کی وسعت کو محدود کر لیتے ہیں۔ ناپسندیدہ امر یہ ہے کہ یہ تاریخی اسٹیج کو مصنوعی اور فرضی بنا دیتا ہے۔ مغربی یورپ کے میدان ایک مضبوط قطب تصور ہوتے ہیں۔ ایک عجیب و غریب قطعہ چنے کہ ارض پر منتخب کر لیا گیا ہے۔ اس انتخاب کا کوئی خاص سبب نہیں۔ ماسوائے اس کے کہ ہم ایسا محسوس کرتے ہیں۔ اور صدیوں سے بلکہ ہزار ہا سالوں سے بڑی بڑی ثقافتیں اس خطے پر ظہور پذیر ہوتی رہی ہیں۔ یہ ایک سورج اور ستاروں کا سوچا سمجھا نظام ہے۔ ہم زمین کا ایک چھوٹا سا ٹکڑا بطور فطری مرکز ثقافت منتخب کر لیتے ہیں اور سبھی مقام عطا کر لیتے ہیں اور اس مقام سے تمام تاریخی واقعات روشنی حاصل کرنے لگتے ہیں۔ اور اسی تاثر سے اسے اہمیت عطا کی جاتی ہے مگر یہ صرف ہمارے مغربی یورپ کی برخود غلط فہمی ہے کہ تاریخ عالم کا بھوت، معمولی سی تفکیک کی ہوا سے منتشر ہو جائے گا۔ صرف عمل کی ضرورت ہے ہمیں اس موہوم فریب نظر کا شکر گزار ہونا چاہیے (جو طویل عادت کی وجہ سے فطری امر دکھائی دینے لگا تھا) جس کی بنا پر ہزاروں سال کی تاریخ مثلاً ”مصر اور چین کی تاریخ سکر کر محض تاریخی کہانیوں کا روپ اختیار کر گئی تھی“ جبکہ ہمارے قریب کے واقعات مثلاً ”لوتر کی تحریک اور پولین کے واقعات تاریخ کے عظیم کارنامے قرار دے دیے گئے۔ ہمیں معلوم ہے کہ دور سے دیکھیں تو متحرک اشیاء مثلاً ”ریل یا بادل آہستہ آہستہ نظر آتے ہیں۔ اس کے باوجود ہم جانتے ہیں کہ ہمارے مستقبل قریب کی تاریخ کے مقابلے میں قدیم ہندوستانی، ہائی یا مصری تاریخ کی رفتار آہستہ تھی“ اور ہم اس بنا پر

انھیں ست الوجود، کامل اور آہستہ خرام قرار دیتے ہیں کیونکہ ہم نے داخلی اور خارجی فاصلوں کی رعایت دینا کبھی نہیں سیکھا۔

یہ ظاہر ہے کہ مغربی ثقافتوں کے وجود کے لیے ایتھنز، فلورنس اور پیرس کی ثقافت لویا تک اور پاملی پترا کی ثقافت سے زیادہ اہم ہے، مگر کیا اس وجہ سے ہم عالمی تاریخ کے منصوبے کو سرے سے ہی بدل دیں گے۔ تو پھر چین کے مورخ کے لیے بھی یہ درست ہوگا کہ وہ صلیبی جنگوں، نشاۃ ثانیہ، ییز اور فرڈرک اعظم کو کوئی اہمیت نہ دے اور اپنی تاریخ عالم میں انھیں معمولی مقام دے کر آگے بڑھ جائے۔ صوریاتی نقطہ نظر کے مطابق اٹھارویں صدی کو کیوں گزشتہ ساٹھ صدیوں پر ترجیح دی جائے۔ کیا یہ حماقت نہیں کہ گزشتہ چند صدیوں کی تاریخ کو صرف مغربی یورپ تک محدود کر دیا جائے اور جدید قرار دے لیا جائے اور گزشتہ ہزاروں سال کی تاریخ کو قدامت کے پہاڑ کے نیچے دفن کر دیا جائے۔ یونانیوں سے قبل کے تمام سرمایہ تاریخ پر نہ کوئی تحقیق کی جائے نہ اسے منظم کیا جائے اور مضمی مواد کی حیثیت دے دی جائے۔ یہ مبالغہ آرائی نہیں۔ کیا ہم اپنے فرسودہ منصوبے کی وجہ سے مصری اور بابلی تاریخ کو نظر انداز نہیں کر دیتے۔ اور اسے انفرادی اور الگ تھلک پر خود کسفی قرار نہیں دے لیتے۔ کیا ہم شارلین سے لے کر جنگ عالم گیر کی تاریخ کو بلکہ اسے سے بھی قبل کے دور کو محض کلاسیکی دور کا اقتضایہ نہیں سمجھتے۔ کیا ہم چینی اور ہندوستانی تاریخ کے اہم واقعات کو زیریں حواشی میں خنل نہیں کر دیتے اور ان پر پریشانی اور پیچیدگی کا مظاہرہ نہیں کرتے؟

موجودہ مغربی یورپ کی عظیم منصوبہ تاریخ کے لیے جس میں کئی عظیم ثقافتیں ہمارے گرد و پیش کے ہزاروں میں چکر کھا رہی ہیں، جنہیں ہم بظلمت کے نظام تاریخ کی روشنی میں دنیا کے تمام حوادث کا مرکز سمجھتے ہیں۔ اس نظام کی جگہ جو نیا نظام اس کتاب میں پیش کیا جا رہا ہے، میں اسے تاریخی دائرے میں خط جدی کی دریافت کا نام دیتا ہوں۔ اس صورت میں کسی خطے کو دوسرے پر کوئی فوقیت یا برتری نہیں رہتی۔ کلاسیکی یا مغربی ثقافت کو ہندوستان، ہابل، چین، مصر، عرب یا میکسیکو کی ثقافتیں بھی مساوی حیثیت کی حامل ہیں۔ انھیں کلاسیکی تاریخ کے عام دائرے میں اتنی ہی اہمیت حاصل ہے جو مغربی ثقافت کو جدید دور میں تفویض کی گئی ہے۔ البتہ ایک امر جو نمایاں نظر آتا ہے وہ ان ثقافتوں کی روحانی عظمت اور حد سے بڑھی ہوئی قوت اقتدار ہے۔

(۷)

قدیم، وسطانی اور جدید تقسیم تاریخ کا منصوبہ مجموعی دائرے کی پیدائش ہے۔ یہ منصوبہ پہلے پہل سازس کے بعد زرتشتی اور یودی مذاہب کے ادب میں پیدا ہوا۔ - دانیال کی کتاب میں الہامی رجحانات کے تحت چار عالمی ادوار کا تصور قائم ہوا۔ اور مشرق میں حضرت عیسیٰ کے بعد کے دور میں عیسائی مذہب کی تاریخ میں اس کی ترقی ہوئی۔ بالخصوص عیسائیت کے باطنی نظام میں یہ طریق مقبول ہوا۔ اس کے علاوہ

کلاسیکی ادب میں اس موضوع پر یا بائبل میں (یا کسی اور کتاب مقدس میں) ایسی صورت نظر نہیں آتی۔ وہ اہم نظریہ جو اپنے محدود معانی میں وجود میں آیا ایک فکری بنیاد کی صورت اختیار کر گیا، قابل اعتراض نہ رہا۔ اس کے دائرہ کار میں ہندوستانی یا مصری تاریخ کو شامل نہیں کیا گیا۔ کیونکہ یہیوں (زرتشتی زائرین) کے مطابق تاریخ عالم صرف فارس اور یونان کے مابین واقع مقدس سرزمین ہی سے متعلق تھی۔ جس میں کہ نظریہ سہیت نے پرورش پائی۔ جس میں قطبی انداز کے برعکس ایسے تصورات وجود میں آئے ہیں جن میں روح اور مزاج، خیر اور شر، یا مقامی اور ہم عصر مابعد الطبیعیات کو عروج حاصل ہوا۔ اس خیال کا سارا محور تخلیق اور تخریب عالم پر مبنی تھا۔ یعنی ادوار کے وجود میں آنے اور تباہ ہو جانے کے تصور پر قائم ہے

یہ تصورات جو ایک طرف تو کلاسیکی ادب میں موجود ہیں، دوسری طرف بائبل میں پائے جاتے ہیں۔ (اور بعض دیگر مخصوص مذاہب کے ادب میں بھی) (اور توراۃ و انجیل میں علیحدہ علیحدہ مرقوم ہیں) اور یودیوں اور غیر یودیوں میں یا عیسائیوں اور کفار میں جو نقطہ نظر کا اختلاف ہے، دوسرا ہی کلاسیکی اور مشرقی ثقافتوں میں ہے۔ بت پرستی اور عقیدہ فطرت اور روح جس میں زمانی مضمرات بھی موجود ہیں۔ جیسا کہ کسی ذراے میں ایک دوسرے پر سبقت لے جاتا ہے۔ تاریخی تبدل و تغیر ایک ایسے لباس میں ملبوس ہوتا ہے جسے نجات کہا جاتا ہے۔ اس تصور کی وجہ سے تاریخ عالم میں تنگ نظری اور علاقائی تعصبات نے جگہ بنالی۔ اس کے لیے منطقی اور مکمل حد بندیاں وجود میں آئیں۔ اس کے نتیجے میں یہ مخصوص علاقوں اور مخصوص باشندوں کے ساتھ سختی کر دی گئی۔ اور کسی قسم کی وسعت پذیری کو قبول کی اہلیت سے محروم ہو گئی۔

مگر ان دو کے ساتھ ایک تیسرا تصور زمانی بھی منسلک کر دیا۔ جسے تصور زمانی کہا جاتا ہے۔ اسی سے تاریخ کے جدید دور کا تصور ابھرا۔ مغرب میں اس تصور دور جدید سے ترقی دیکھنے میں آئی۔ مشرق تصور آرام کی علامت تھی۔ اس میں کمکتی بر خود مختار قضا تھا۔ جو توازن کا مظہر تھا۔ جو اس میں الہامی عمل کے ذریعے نقطہ انتخاب مینا کرتا تھا مگر اس نقطہ نظر کو بنی نوع انسان کی بنی قسم نے قبول کیا اور یہ جلد ہی قلب مابیت کا باعث بنا (کسی نے اس تبدیلی میں تعجب کا اظہار نہیں کیا) یہ ترقی خط مستقیم میں تھی۔ جس کا حضرت آدم سے آغاز سمجھیں یا ہورسے۔ جدیدیت کا آغاز کسی بھی نقطہ سے ہو سکتا ہے۔ انڈوجرمن سے بھی اس نام کو بدلا جا سکتا ہے۔ پھر کے زمانے کا قدیم انسان یا جاوا کے ابتدائی انسان (جی کن تھراپس) سے لے کر یروٹلم، روم، فلورنس اور پیرس تک، مورخ کے ذوق کے مطابق یا کسی ادیب اور مفکر کی صوابدید کے مطابق (ہر ایک کو بے پناہ آزادی حاصل ہے) تاریخ کے ان ادوار کے نقطہ ہائے تفریق و تمیز مقرر کیے جاسکتے ہیں۔

تیسری اصطلاح ”دور جدید“ کو صلیبی جنگوں کے بعد سے بے پناہ وسعت دی گئی ہے۔ اور اسے کلاسیکی دور تک پہنچا دیا گیا ہے۔ غالباً اس سے زیادہ سمجھ تان اس کے مزاج کے مطابق نہ تھی۔ اگرچہ صاف صاف تو نہیں کہا گیا مگر مضمیر مراد کے مطابق قدیم سے بھی قبل اور تیسری حکومت کے آغاز تک پہنچا دیا گیا۔ کیونکہ

اس کی انتہا ہو سکتی تھی۔ اور اسی سے مورخ کے نقطہ مقصد کی تسکین ممکن تھی۔

یہ نقطہ مقصد کیا تھا؟ اس کے متعلق شولمان سے لے کر آج تک جو دور اشتراکیت ہے۔ ہر مفکر نئی سے تعبیر جاتا ہے جو اس نے خود دریافت کی ہے۔ جو اس کے مخرج کے لیے باعث سرت ہو سکتی ہے۔ مگر اس نے صرف مغربی مزاج کی ترجمانی کی ہے، جس طرح اس کے دماغ میں منعکس ہوئی ہے، اور جس طرح اس نے دنیا کے معانی سمجھے ہیں، پس یہ وہ مفکرین ہیں جو فکری ضرورت کو مابعد الطبیعیاتی نیکی سے پورا کرتے ہیں۔ اور انہوں نے تاریخ کو بغیر کسی بنیادہ تحقیقات کے تسلیم کر لیا ہے۔ اور اس پر اتفاق رائے کا اظہار کر دیا ہے، بلکہ اس پر اپنے فلسفے کی بنیاد بھی استوار کر لی ہے اور خدا کو اس کے مصنف کے طور پر سمجھ لایا ہے۔ اور اسے عالی منصوبے کا نام دے لیا ہے۔

نی الحقیقت مابعدیاتی ذوق میں تین کا عدد (ثلاثیت) بڑی کشش کا حامل ہے۔ ہر دور نے تاریخ کو نئی نوع انسان کی تعلیم و تربیت سے تعبیر کیا تھا۔ کانت کے نزدیک تاریخ آزادی کے ارتقاء کا نام ہے اور ہیگل کے مطابق روح عالم کی توسیع ذات۔ اسی طرح ہر مفکر اپنی اپنی آرام کا اظہار اپنے نقطہ نظر کے مطابق کرتا ہے۔ مگر جہاں تک اس موضوع (تاریخ) کے بنیادی ڈھانچے کا تعلق ہے۔ ہر کوئی اس تثلیثی تقسیم پر مطمئن ہے۔

مغربی ثقافت کے نقطہ آغاز ہی پر ہماری ملاقات فلورس کے جو چم سے ہوتی ہے۔ (۱۱۴۵-۱۱۵۵ء) جو ہیگل کے نمونے کا پہلا مفکر ہے۔ اس نے آگسٹائن کے نقطہ سویت کو پاش پاش کر دیا۔ اور اپنے روی مزاج کے مطابق ایک نئی عیسائیت کو رواج دیا۔ اس نے عہد نامہ قدیم اور جدید کے ساتھ ایک تیسرا عہد نامہ پیش کیا اور ایک نیا تصور پیش کیا۔ جسے باپ کا دور، بیٹے کا دور روح القدس کا دور کے نام دیے۔ اس کے اثرات نے Thomas Aquinas - Dante Dominicans اور Franciscons پر بہت نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس تصور سے ان کے مطابق ان کی روح کو بیداری نصیب ہوئی اور ان کا تصور عالم بدل گیا۔ جس کے نتیجے میں آہستہ آہستہ مگر یقینی طور پر ثقافت کا تاریخی اور اک ہی بدل گیا۔ - لیسنگ (Lessing) جو اکثر اپنے دور کو بعد از کلاسیکی دور کا نام دیتا تھا۔ (Nach welt) نے اپنا تصور دوبارہ نئی نوع انسان کی تعلیم بھی۔ در جاتی اصول ہی سے اخذ کیا (بچہ، نوجوان اور انسان) جو چودھویں صدی کے راہبوں نے طے کیا تھا۔ اب سن (Ibsen) اپنی کتاب Emperor and Galilean (۱۸۷۳ء) میں اس نظریے کو بڑی تفصیل سے بیان کرتا ہے۔ جس میں وہ باطنی عالم کے تصور کو میکسی مس (Maximus) جادوگر کے روپ میں پیش کرتا ہے اور اپنے خطبے جو اس نے ۱۸۹۲ء میں شاہک ہولم میں دیا تھا، اس سے ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھا۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مغربی شعور اپنے وجود میں ایک قسم کی فیصلہ کن تحلیل وراثت صرف اپنی ذات اور صورت میں محسوس کرتا ہے۔ مگر ایبٹ آف فلورس (Abbot of Floris) روحانی عالم کی تنظیم میں محض ایک جھلک تھی۔ اور جب بھی اس کا معقول تجزیہ کیا جاتا ہے اپنی حیثیت کھو دیتی۔ اور اس کی جگہ سائنسی فکر پر مبنی مفروضات لے لیتے جیسا کہ سترہویں صدی کے بعد زیادہ سے زیادہ با تکرار ہو رہا ہے۔

تاریخی حقائق کو اپنے مذہبی، معاشرتی اور سیاسی اعتقاد کی روشنی میں بیان کرنا ناقابل دفاع ہے اور اسے در جاتی نظام رجحانات میں اس طرح ترتیب دینا کہ وہ ذاتی خیالات کی آئینہ دار بن جائے، غلط ہے اس سے فی الحقیقت ایک طریق کار وجود میں آتا چاہیے، مثلاً ”دور مغربیت“۔ یعنی زیادہ سے زیادہ افراد کے لیے زیادہ سے زیادہ مسرت کا حصول۔ روشن خیالی، معاشی ترقی، قومی آزادی، تغیر فطرت، عالمی امن، یہی وہ اصول ہیں جن کی بنیاد پر تاریخی ادوار ہزار سالہ کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ ان کی عدم موجودگی میں ہم اندازہ کرتے ہیں کہ متعلقہ آبادی راہ راست سے بے خبر تھی یا یہ کہ انہوں نے اس پر چلنے میں کامیابی حاصل نہیں کی۔ جب حقیقت یہی ہو تو اس کا مطلب ہے ان کا مقصد اور ارادہ وہ نہ تھا جو ہماری ثقافت کا خاصہ ہے، گوئیے نے کہا کہ زندگی میں زندگی ہی کو اہمیت حاصل ہے نہ کہ زندگی کے نتائج کو۔ ان لوگوں کے لیے جو منصوبہ بندی سے تاریخ کے مسائل کو احفانہ کاوشوں سے حل کرنا چاہتے ہیں۔ یہ مسکت جواب ہے۔

جب ہم مختلف علوم و فنون اور ادب کی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہیں یا قوی معاشیات اور فلسفے کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں یہی تصویر نظر آتی ہے مثلاً:-

”معبوری“: مصریوں (عاریشیوں) سے لے کر ارسامیت تک۔

”موسیقی“: ہومر سے لے کباری ادب یا مابعد۔

”معاشرتی تنظیم“: جمیل میں رہائش کے دور سے لے کر اشتراکیت تک جیسی کہ صورت حال ہو۔

اگر ہم خطوط مستقیم کا گراف بنائیں، جس میں فحش اقدار کے دلائل کا تجزیہ کیا گیا ہو، تو ہمیں معلوم ہوگا کہ کسی نے سبیدگی سے کبھی اس امکان پر غور نہیں کیا کہ ادب و فن کا بھی ایک مخصوص دورانیہ حیات ہے جو مخصوص علاقوں اور نئی نوع انسان کی اقسام کے حوالے سے اظہار کرتا ہے۔ اس لیے ادب کی کل تاریخ بھی محض ایک اضافی تالیف و تدوین کے سوا کچھ نہیں اور ادب و فن کی علیحدہ علیحدہ منفہ بندی جس میں کوئی اتحاد فکر و خیال نہ ہو ماسوائے اسمائے اقسام اور تفصیلات ہنر فن کچھ بھی نہیں۔

ہمیں یہ ہر نامیاتی عمل میں درست معلوم ہوتا ہے کہ موزونیت، شکل و صورت اور زندگی کے معیار اور متعلقہ زندگی کے اظہار کی تمام تفصیلات کسی نقطہ زمانی (وقت اور تاریخ) کے حوالے سے بیان کی جاتی ہیں۔ اور متعلقہ نوع کی سامان تمثیل کو زیر بحث لایا جاتا ہے کوئی شخص بھی شاہ بلوط کے دوخت کو دیکھ کر یہ نہیں کہے گا کہ یہ ہزار سال پرانا درخت اب یعنی اس لمحے اپنے سفر کا آغاز کرے گا۔ کوئی شخص بھی ایک تھلی یا چٹنے کو دیکھ کر یہ نہیں کہے گا کہ اس کا سفر دو تین سال جاری رہے گا۔ ان مثالوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ ایک مشروط تین اور ایک تحدید موجود ہے۔ اور حد کا یہ اور اک ہمارے حقیق کی حد سے منسلک ہے۔ یعنی شے مذکور کے متعلق ہمارے داخلی تصور کے عین مطابق ہے۔ انسانی تاریخ کے ارفع تاریخ کے سلسلے میں اس کے برعکس ہم اپنے مستقبل کے راستے کا تعین بے لگام رجائیت سے کرتے ہیں۔ جو تمام تاریخی تجربات یعنی نامیاتی تجربات کی نفی کر دیتی ہے، اور ہر شخص اپنی ذات کا تجربہ ہنگامی حال کی روشنی میں کرتا ہے اور وہ

اپنے آپ کو ترقی پسندی کے نئے دیدہ زیب سلسلوں کے ظہور میں جلا کرتا ہے۔ جن کا وجود سائنسی نقطہ نظر سے تو ثابت نہیں ہوتا مگر اس کی خوش فہمی اور پسند پر مبنی ہوتا ہے۔ وہ غیر محدود امکانات پر کام کرتا ہے مگر اس کا فطری مقصد عفا ہوتا ہے۔ اور اس کی محنت بندی کا سلسلہ بے ہماری کے باعث کسی تعمیرِ انجام تک نہیں پہنچتا۔

بنی نوع انسان کا دور حاضر میں تپیلوں یا ثعلب مصری کی قسم سے زائد منصوبہ نہیں۔ بنی نوع انسان علم حیاتیات کی اصطلاح ہے۔ یا ایک خالی لفظ ہے۔ مگر بحوث پریت کے وہم کو صدق دل سے دور کر دو۔ جادو کے دائرے کو توڑ دو تو فوراً ”آپ کو حقیقی صورتوں کی حیران کن دولت نظر آنے لگے گی۔ اور آپ کو اس کی مکمل بے پناہ گہرائی اور حرکت پذیری کا احساس ہوگا۔ جو آپ تک خشک دھول کے منصوبے اور ذاتی تصورات کے نیچے دبی ہوئی تھی۔ میں ان بے مقصد خالی خولی مستحسبی خطوط پر مبنی تاریخ کی جگہ بے شمار شاندار حقائق پر مبنی ثقافت کا مشاہدہ کرتا ہوں۔ جو ایک ڈرامہ ہے جس میں متعدد شاندار شخصیات اپنا اپنا کردار ادا کر رہی ہیں۔ ان میں سے ہر ایک قدیم قوت کے زور سے ابھرتی ہے۔ اس کا ایک مادری وطن ہے، جس کے ساتھ یہ اپنی حیات کے محور کے گرد چمٹی رہتی ہے۔ اس کی اپنی شکل و صورت، اپنے تصورات اپنے جذبات، ارادہ، احساس، اور بالآخر اپنی موت ہوتی ہے۔ اس میں فی الحقیقت ایسے رنگ اور حرکت پذیری کا عمل ہوتا ہے جسے کسی ذہن آنکھ نے ابھی تک تلاش نہیں کیا۔ اس میں ثقافتیں، لوگ، زبانیں، صدائیں، دیوی دیوتا، ارضی قطعات، نباتات اگاتے ہیں، اور شاہ بلوط اور سنگی چیل کے درخت، پھول دیتے ہیں، شخصیات اور پتے لہراتے ہیں، مگر ان میں ایسے بنی نوع انسان کا وجود نہیں جو عمر رسیدگی کے باعث فناء اور تباہی کی طرف رواں دواں ہوں۔ ہر ثقافت کے اگمار ذات کے اپنے امکانات ہیں، جو پیدا ہوتے ہیں، پکٹتے ہیں، کمزور ہوتے ہیں، مگر جاتے ہیں مگر کبھی واپس نہیں آتے۔ کوئی ایسا مجسمہ، کوئی تصویر، کوئی ریاضی کا شاہکار، کوئی طبیعات نہیں جو اپنی بولچھنی کا مظہر ہو، ان کی تعداد بے شمار مگر ہر ایک اپنی شکل و صورت اور مزاج میں ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ ہر ایک کا دورانیہ مختلف ہے اور ہر ایک پر خود کتنی ہے۔ ویسے ہی جیسا کہ ہر درخت۔

پھول اور پھل ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔ اس کی بدصورتی اور بہار اور خزاں کا عمل ہر ایک پر مختلف ہوتا ہے اور رنگ و بو میں ہر طرح مختلف ہوتے ہیں۔ یہ ثنائیں بھی اپنی اپنی صفات کے اختلاف کے ساتھ وجود میں آتی ہیں، جو ان ہوتی ہیں، پھل پھول دے کر اپنے انجام کو پہنچ جاتی ہیں، یہ بھی حیوانات اور نباتات کی طرح زندہ فطرت کا شاہکار ہیں۔ وہ زندہ فطرت جو گوشت کے محبوب ہے نہ کہ وہ مردہ فطرت جسے نیوٹن نے پیش کیا۔ میں تاریخ عالم کو اس طرح دیکھتا ہوں گویا کہ وہ لامحدود تعمیرات، تعمیرات اور اتار چڑھاؤ کے خوبصورت مناظر کا شاہکار ہو۔ اس کے برعکس عام متورعین اسے فطرت کا کیزا سمجھتے ہیں جو اپنے آپ کے بعد دیکرے اڈوار کا اضافہ کرتا رہتا ہے۔

قدیم ازمنہ وسطی اور جدید اڈوار کی تاریخ کے سلسلے اب اپنی کشش اور افادت سے محروم ہو چکے

ہیں۔ البتہ، تنگ اور ادنیٰ سائنسی بنیاد ہونے کے باوجود ہم اسے استعمال کرنے پر مجبور تھے کیونکہ ہمارے پاس اس کے علاوہ ایسی کوئی بنیاد موجود ہی نہ تھی جو کُل طور پر غیر فلسفی نہ ہوتی اور ہم اس کی مدد سے اپنے کوائف مرتب کر سکتے (اور جیسا کہ ابھی تک سمجھا جا رہا ہے) تاریخ عالم نے اس کے سارے اپنے حقائق و واقعات کی صنف بنائی ہے۔ اس کے لیے تاریخ عالم اس نظام ترتیب کی شکر گزار ہے۔ مگر ان صدیوں کی تعداد جن کو یہ نظام منجمال سلکا مدت سے گزر چکی ہے۔ اور ہماری تاریخی معلومات میں تیزی سے بڑھتے ہوئے اضافے کی وجہ سے۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ بالخصوص وہ مواد جسے اس منصوبے کے مطابق ترتیب نہیں دیا جاسکتا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ صورت حال عجبتی اور دشمنی ہوتی جارہی ہے۔ تاریخ کا ہر طالب علم جو بالکل اندھا نہیں۔ یہ جانتا ہے اور محسوس کرتا ہے کہ وہ اس منصوبے پر ”ڈبچے کو ٹکے کا ساہرا“ کی۔ محبوری کی بنا پر عمل پیرا ہے، ازمندہ وسطی کی اصطلاح ۱۸۷۷ء میں پروفیسر ہارن آف لیڈن نے ایجاد کی۔ اب اس تقسیم کی کوئی افادت باقی نہیں رہی۔ اب اس کی حدود میں اس قدر زمانی کمی بیشی واقع ہو گئی ہے کہ اب اس کا صرف حتمی انداز ہی میں تعین کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ ہر وہ محدث جو ان میں سے کسی ایک میں شامل نہ کیا جاسکے دوسری دو میں شامل کر لیا جاتا ہے (اور اس حذف و اضافے کو برداشت بھی کر لیا جاتا ہے) ہمارے پاس اس کی ایک عمدہ مثال ’ایک کنزور اور بے دلی سے کیا گیا کنزور‘ وہ فیصلہ ہے جو جدید ایران، عرب اور روسی تاریخ کے متعلق ہے، اس کی بنیاد پر یہ کنزور حقیقت چھپائی نہیں جاسکتی کہ مروجہ تاریخ عالم ایک محدود خطے کی تاریخ ہے۔ اس میں پہلے مشرقی بحیرہ روم کا ذکر ہے اور اس کے عظیم نقل مکانی کا (جو ایسے واقعات میں جو صرف اقوامِ یورپ کے لیے ہی اہم ہیں اور عربوں کے نزدیک بھی ان کی کوئی اہمیت نہیں)۔ بلکہ صرف وسطی مشرقی یورپ سے متعلق ہیں۔ جب بیگل نے یہ بیان کیا کہ اس نے ان باشندوں کو نظر انداز کر دیا ہے جو اس کے تاریخی منصوبے میں ٹھیک طرح سے شامل نہیں کیے جاسکے۔ تو وہ صرف ایک دیاندارانہ رائے کا اظہار کر رہا تھا، وہ یہ بتا رہا تھا کہ ہر مورخ کا ایک مقصد ہوتا ہے اور ہر تاریخی تصنیف اپنی ترتیب و تشکیل اسی مقصد کے تحت کرتی ہے اب تو یہ ایک سائنسی ہنرمین گیا ہے کہ کن تاریخی واقعات کو شامل تصنیف کیا جائے اور کن کو نظر انداز کر دیا جائے اس کی ایک عمدہ مثال مورخ رینک (Ranko) ہے۔

 $\cdot (\wedge)$

دور حاضر میں ہم برا غظموں کے متعلق سوچتے ہیں۔ مگر یہ صرف ہمارے تلیفوں اور منور عین کا وظیرہ ہے کہ وہ ہماری اس توجہ کے متعلق بے خبر ہیں۔ ہمارے لیے کیا اہم ہے؟ کیا وہ تاجر اور تصورات جو وہ ہمارے سامنے عالمی کہہ کر پیش کرتے ہیں؟ جبکہ حقیقت میں ان کا دروازہ دور کنارہ بھی مغربی انسان کے ماحول سے آگے نہیں بڑھتا۔

اس نقطہ نظر کی بنیاد پر غور کریں جب الاطون بنی نوع انسان کا ذکر کرتا ہے۔ تو وہ یونانیوں کا مقابلہ وحشی اقوام سے کرتا ہے۔ کلاسیکی دور کی زندگی اور فکر کا یہی تاریخی مزاج تھا کہ جب کانٹ فلسفیانہ انداز میں اور اخلاقی بنیادوں پر تجزیہ کرتا ہے۔ تو وہ انسان کو ہر دور اور ہر مقام کے حوالے سے عالم گیر مقام مٹا کرتا

ہے وہ اس کا واضح الفاظ میں اظہار نہیں کرتا تاکہ اس کا نقطہ نظر اس کے قارئین تک رسائی حاصل کر سکے۔ مگر اس کی تحریروں کے یہ ایسے معانی ہیں جو بغیر کے بھی پہنچ جاتے ہیں۔ وہ اپنی جمالیات میں بعض اصولوں کو منبہ کرتا ہے۔ جو ڈیا (Phida) ریم برانٹ (Rembrandt) کے ادب و فن سے مخصوص نہیں بلکہ عام ادب و فن سے متعلق ہیں مگر اس کے باوجود ادب و فن کے لیے جو شرائط وہ متعین کرتا ہے وہ لازماً مغربی ادب ہی کی مختلف تکنیکات ہے۔ اگر ہم ارسطو کے نظریات کا جائزہ لیں تو اس سے مختلف نتائج برآمد ہوں گے۔ اور یہ بھی ثابت ہو گا کہ ارسطو کی فکر کانٹ کے مقابلے میں کم فہم و فراست کی حامل نہیں۔ مغربی فکر بھی اسی طرح روسیوں، چینیوں اور قدیم یونانیوں کے لیے اجنبی تھی۔ جیسی آج کانٹ کے لیے ہے۔ ہمارے لیے قدیم کلاسیکی الفاظ کے بارے میں سمجھنا بالکل اسی طرح ناممکن ہے جس طرح کہ روسی اور ہندی۔ جن کا فکری نظام مغربی فکری نظام سے قطعی مختلف ہے۔ بینکن اور کانٹ (Bacon and Kant) کا فلسفہ ان کے لیے صرف تعجب خیز تجسس فراہم کرتا ہے۔ اور یہی اس کی قدر و قیمت ہے۔

یہ حقیقت ہے جس کی مغربی مفکرین کسی ہے کوجہ ہمیں ان مفکرین سے اس حقیقت کے علم کی توقع تھی۔ یعنی انھیں مختلف تاریخی مواد کے کردار سے کلی واقفیت۔ جس کا اظہار ان کے مخصوص عالمی تاثر پر مبنی فکر سے ہوتا ہے۔ انسان تمام دنیا میں ایک ہی نوع پر ہے۔ ان کو اپنے دور معنویت کا علم اور ایسا یقین جو محکم ہو، سچائی اور ابدی نقطہ نگاہ جس کی بنیاد عالمی تاثر میں ہونا ضروری ہے۔ اپنی ذات اور حدود سے باہر نکل کر یہ معلوم کرنا لازم ہے کہ دوسری ثقافتوں کے انسان بھی کلی یقین کے ساتھ اپنے معاشرے کی بہبود و صلاح میں مصروف ہیں۔ مستقبل کے فلسفے کی تکمیل کے لیے یہی صفات ہیں۔ دنیا کی تاریخی تمثیلات کو سمجھنے کے لیے عالمی سمجھ بوجھ کا ہونا ضروری ہے۔ مگر موجودہ تاریخ عالم میں نہ تو کوئی قوت اثر ہے اور نہ ہی عالمی تاثر موجود ہے۔ ہمیں فکر کی انواع یا مختلف تکنیکات، الیہ کے اصول وغیرہ پر بحث ختم کر دینی چاہئے۔ اگر عالمی اقدار کو کسی خاص نقطہ نظر کے تحت بحث میں لایا جائے تو صحیح نتائج برآمد نہیں ہوتے۔

منطقی غلط فہمی سے بھی بڑھ کر ایک اور تشویش ناک بے چینی جبکہ فلسفے کا مرکزی نقطہ تجریدی فکر کی بجائے عملی اخلاقیات میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اور ہمارے فلسفی شوہنار اور مابعد قوت مدرکہ کی بجائے عملی حیات کے مسائل موضوع بحث بناتے ہیں۔ (عزم الی الحیات اور عزم برائے عمل وغیرہ)۔ یہاں پر کانٹ کے تجریدی انسان کا وجود زیر بحث نہیں رہتا، بلکہ وہ حقیقی انسان زیر بحث آجاتا ہے جو اس کہ ارض پر آباد ہے۔ اور اسے خواہ قدیم دور کا غیر مذہب کہیں یا دور جدید کا مذہب انسان جس کے مسائل یکساں ہیں۔ ان حالات میں اسے قدیم و وسطانی اور جدید ادوار میں تقسیم کرنا مزید بے معنی ہو جاتا ہے۔ اور اسے بعض مقامات علاقوں یا خطوں میں تقسیم کرنا اس سے بھی بے معنی ہے۔ مگر ایسا کیا جاتا ہے۔

زرا نطشے کے تاریخی افق پر نگاہ ڈالیں۔ اس کے پیش کردہ نظریات زوال دیکھیں: مسکرت اقدار کی قدر و قیمت میں تبدل و تغیر، اقدار کے حصول کی خواہش، یہ وہ علامات ہیں جو دور حاضر کی مغربی ثقافت میں

سراست کرچکی ہیں، اور اہمیت اختیار کرتی ہیں۔ مگر ہم اس بنیاد کو معلوم کرتے ہیں، جس پر اس نے اپنی تخلیق کی بنیاد رکھی۔ روسی، یونانی، نشاۃ ثانیہ، زمانہ حال کا یورپ، ہندوستانی فلسفے پر سرسری نظر اور عدم توجہ۔ المختصر قدیم و وسطانی اور جدید تاریخی نظریے کا عملی مظاہرہ۔ میں بڑے زور سے کہتا ہوں کہ وہ کبھی اس نظریے کے چکر سے باہر نہیں نکلا اور اس کے ہم عصر دیگر متورضین کا بھی یہی حال ہے۔ پھر اس کے نظریہ دانیو لسی (میش کوٹی) کا مطلب کیا ہوگا؟ کیا اس کی داخلی زندگی مذہب ترین چینی کے مطابق ہوگی؟ یا اسے زمانہ حال کا امریکن سمجھاجائے گا؟ اس کے فوق البشر کی کیا نوعیت ہوگی؟ اور عالم اسلام اس کے اس نظریے کو کس طرح قبول کرے گا؟ فطرت اور فکر کے تضاد کو کون تسلیم کرے گا؟ کیا کسی ہندوستانی یا روسی کے لیے عیسائیت اور کفر، کلاسیکی اور جدید کے کوئی معانی ہیں۔ ٹالسٹائی کا اس کے متعلق کیا نقطہ نظر ہوگا۔ جو نہ دل سے مغربی عالمی تصور کو اجنبی تصور خیال کرتا ہے۔ اور نہ ہی نوع انسان کو من حیث الکل انفرادی طور پر مساوی سمجھتا ہے۔ اس تصور کو ازمنہ وسطی میں دانتے اور لوتھر کے ساتھ کس طرح ہم آہنگ کیا جائے گا؟ ایک جاپانی کو پرزی دل اور زر تشت سے کیا تعلق ہے؟ یا کسی ہندوستانی کا سونا کلیر سے کیا رابطہ ہے؟ اور کیا شوہنار، کاتے، نیور باخ، میل اور سٹریٹ برگ کی فکری کوئی وسعت ہے۔ کیا یہ درست نہیں کہ ان کی تمام فکر گھر سے وہ عالمی رنگ دینے کی کوشش کرتے ہیں، اپنی نفسیاتی اور معاشرہ کی بنیاد پر صرف مغربی یورپ کی منظر نہیں؟

البتہ کے نسوانی مسائل کتنے مضحکہ خیز نظر آتے ہیں، جب وہ عالمی توجہ حاصل کرنے کی جدوجہد کرتی ہے۔ اور اس کا مشہور کردار لورا جو شمال مغربی یورپ کے کسی شہر میں رہائش رکھتی ہے، ایک ایسے پس منظر میں جس میں سوہاؤنڈ سے تین سوہاؤنڈ سالانہ تک کار کرایہ مکان ادا کیا جاتا ہے اور مزید برآں اس عورت کی تربیت بطور ایک پروٹسٹنٹ، عیسائی خاتون کے ہوئی ہے اور جسے میزور کی ملکہ مارام سیواٹن کا بدل سمجھا جاسکتا ہے۔ اس کی ایک ترک یا جاپانی دہقان عورت سے کیا مشابہت ہے؟ مگر اس کا اپنا پس منظر اور مشاہدے کا دائرہ ماضی یا حال کے کسی بڑے شہر کا ہے۔ اس کے تضادات جن کا آغاز روحانی زندگی کے مسائل سے ہوتا ہے، ۱۸۵۰ء تک اپنا آپ ختم کرچکے تھے اور ۱۹۵۰ء کے بعد تو ان کے وجود کا تصور بھی محال ہے۔ یہ مسائل نہ تو عالمی نوعیت کے ہیں اور نہ ہی عوام سے ان کا کوئی تعلق ہے۔ اور غیر یورپی شہروں سے تو ان کا سرے سے کوئی تعلق ہی نہیں۔ یہ تمام مقامی اور عارضی اقدار ہیں۔ ان میں سے بیشتر کا تعلق لحاتی دانشوروں سے ہے جو مغربی یورپ کے شہروں میں رہتے ہیں۔ اور ان کی اقدار کو عالمی تاریخ سے متعلق یا داخلی قرار دینا بالکل غلط ہے۔ اسن یا نطشے کی نسل کی خواہش کتنی بھی اہمیت ہو وہ تاریخ عالم کے درست معانی کی خلاف ورزی ہے جسے آپ حدود سے باہر ہی کہہ سکتے ہیں۔ تاریخ عالم کی اصطلاح سے مراد ساری دنیا کی تاریخ ہے نہ کہ اس کے ایک حصے کی۔ وہ تاریخ عالم نہیں جس میں منتخب حصوں کو زیر دست سمجھاجائے۔ ان کی قدر و قیمت کو کم کیا جائے اور ان حقائق کو نظر انداز کر دیا جائے جو جدید یورپ کے مفاد کے مطابق نہ ہوں۔ فی الواقع مختلف خطوں کی اس طرح کم قدری کی گئی ہے مگر انہیں حیرت ناک حد تک نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اب تک جو کچھ بھی مغرب نے زمان و مکان، حرکت، تعداد، ارادہ، عالمیات، جائیداد، الیہ

سائنس اور دیگر موضوعات پر کما اور سوچا ہے، وہ نامکمل ہی رہا ہے۔ کیونکہ بنی نوع انسان ہر سوال کا مکمل حل معلوم کرتا چاہتے ہیں۔ یہ کبھی نہیں ہوتا کہ بیشتر سوالات میں جوابات مضمر ہوں۔ یا ایک فلسفے کے سوال کے اندر کوئی مخصوص خواہش مضمر ہو۔ کہ جواب کی فلاں نوعیت ہو۔ اور اس قسم کا جواب ملے جو سوال ہی میں مضمر ہو۔ اور ہر دور کے بڑے بڑے سوال ہر تصور میں غیر قطعی ہوتے ہیں۔ اور اس لیے ان کے حل کے لیے صرف بنیادی اور محدود تدابیر کو لے کر ان کی قدر و قیمت کا جائزہ غیر جذباتی اور غیر متعصبانہ اصولوں کے تحت لینا ہوگا۔ صرف اسی ذریعے سے حتی رازوں پر سے پردہ اٹھایا جاسکتا ہے۔ بنی نوع انسان کے مسائل کا صحیح طالب علم کسی نظریے کو حتی طور پر درست یا غلط قرار دے کر اپنے کام کا آغاز نہیں کرتا۔ ایسے پیچیدہ مسائل جو وقت یا عالمی امور سے متعلق ہوں، ان کا جواب صرف ذاتی تجربات کی بنا پر دینا نامکمل ہوگا، یا اس فرض کے لیے اپنی اندرونی آواز یا دلیل یا بزرگوں اور ہم عصروں کی آراء سے کام لینا کافی نہ ہوگا۔ یہ لوگ سوال کرنے والے کے متعلق تو رملے زنی کر سکتے ہیں۔ مگر وہ اس کے بعد کے متعلق کچھ نہیں کہہ سکتے۔ مگر مسئلہ صرف اسی قدر نہیں۔ دوسری ثقافتوں کے حوالے سے مظاہر مختلف زبان بولتے ہیں۔ ان کے حقائق مختلف ہیں۔ ایک مفکر کو ان تمام حقائق کی صحت کو تسلیم کرنے یا نہ کرنے کا اختیار ہے۔ پس مغربی تنقید کس حد تک پھیل سکتی ہے اور نطشے کی معصوم اضافیت اور تقسیم و تجمیع کا سارا لہجہ ہے۔ اس سے یہ اندازہ کرنا چاہیے کہ کسی شخص کی صوری ادراکیت اور نفسیاتی دروں بنی کیا صورت اختیار کرے گی؟ اور کسی شخص کو کس حد تک ذاتی تعصبات کی حدود سے باہر نکلنا ہوگا؟ ذاتی دلچسپیوں اور تاثر کو نظر انداز کرنا ہوگا۔ اس کے بعد ہی اسے جرات سے یہ کہنا ہوگا کہ وہ تاریخ عالم سے آشنا ہے۔ تاریخ عالم سے مراد ہے۔ ”دنیا بطور تاریخ“

(۹)

ان تمام من مائے اور تنگ نظری پر مبنی منصوبوں، جن کی بنیاد روایت ہو، یا ذاتی پسند و ناپسند پر مبنی انتخاب، جن کو تاریخ پر زبردستی حاوی کیا جاتا ہے۔ اس تاثر میں بھی میں ایک کوپرنیکی (Copernican) کی نوعیت کا نظریہ پیش کرتا ہوں۔ جو اس طریق کار کی نہ میں موجود ہے، صرف اسی صورت میں اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے جبکہ کوئی چشم بینا پہلے سے قائم کردہ تعصبات سے پاک ہو، جیسا کہ گوئے کی آنکھ تھی۔ جسے گوئے فطرت زندہ کا نام دیتا تھا اور ہم اسے تاریخ عالم کہتے ہیں۔ گوئے نے بطور فنکار زندگی اور تکمیل و ترقی کی بات کی۔ زندگی اور تکمیل دونوں اس کے تصورات پر حاوی رہے۔ وہ زندگی کو رواں دواں دیکھتا تھا نہ کہ ایک تکمیل یافتہ (تکمیل پذیر نہ کہ مکمل شدہ)۔ اسے ریاضی سے نفرت تھی کیونکہ وہ فطرت کو زندہ اور قانون کو اس کی اصل صورت میں دیکھنا پسند کرتا تھا، اس کے نزدیک میکا کی انداز فکر دنیا کی نامیاتی حیثیت کے خلاف تھا۔ وہ ایک فطرت کا شیدائی تھا۔ ہر مصرعہ جو اس نے لکھا، اس نے اس میں تکمیل حیات یا نمونے زندگی کا مضمون بیان کیا۔ جس میں نقش زیر تکمیل زندہ اور صورت پذیر۔ ہمدردی، مشاہدہ، موازنہ،

فوری اور داخلی اطمینان، فکری جوش۔ یہ تمام عوامل تھے، جن کے زور پر وہ متحرک دنیا کے مظاہر کی راز آشکاری سے بہرہ ور ہوا۔ تاریخی تحقیق کے لیے یہ جدید ذرائع ہیں، بالکل صرف ہی اور ان کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اسی سے اسے جرات ہوئی کہ وہ زیر فلک منزل سرکرتا۔ اور بلند ترین آگ کے شعلوں کے زیر سایہ یہ کہتا: اب اور اسی مقام پر تاریخ عالم کے ایک نئے زمانہ کا آغاز ہو رہا ہے۔ اسے شرفا! آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس موقع پر آپ موجود ہیں۔ کسی جرنیل یا کسی سفارت کار یا فلسفی نے تاریخ کو اپنے سامنے اس طرح طلوع ہونے دیکھا ہے؟ یہ ایک ایسا فیصلہ ہے جو آج تک کسی نے بھی عظیم تاریخی عمل کے لمحہ تکمیل پر نہیں دیا۔

دیکھیں اس نے کس طرح پودے سے پتے کی ذوالفقاری پیدائش کا مشاہدہ کیا۔ اس نے طبقات ارضی کے عمل کو دیکھا۔ اس نے فطرت میں فنا کی بجائے منزل کا جلوہ دیکھا۔ پس اسی اصول پر ہم تاریخ عالم کی زبان کو تشکیل دیں گے اور اس کے دورانی نظام، اس کی نامیاتی حیات، اس کی فراخ دلانہ شکلیں کی تفصیلات سے لطف اندوز ہوں گے۔

ایک اور پہلو سے بنی نوع انسان کو کہ ارض کا باسی اور درست طور پر اس کی سطح کا ایک حصہ سمجھا جاتا ہے۔ اس کا جسمانی ڈھانچہ اس کے وظائف، اس کے جملہ مظاہر و تصورات ایک جامع اتحاد ارضی سے متعلق ہیں۔ صرف اسی پہلو سے دیگر مخلوق سے اسے مختلف سمجھا جاتا ہے۔ ورنہ انسانی اور نباتی حیات کا انجام جو کہ عالمی تغزل کا ایک مقبول موضوع ہے اور انسانی تاریخ اور کسی دیگر ارضی مخلوق کی تاریخ میں یکسانیت درندوں کی فرضی حکایات اور دیگر اعلیٰ مخلوق کی فرضی داستانیں انسان کی شائع زندگی کے عالم گیر موضوع رہے ہیں۔

لیکن فی الحال انسان کے اس شائع پہلو کو اسی حیثیت سے دیکھیں کہ انسانی تخیل نے دنیائے شافت میں کس انداز سے داستانیں تشکیل کی ہیں۔ یہ عمل اس صورت سے بہتر ہے کہ انسانی تخیل کسی پہلے سے تیار کردہ منصوبے کے تحت معمول بنایا جائے۔ اور اس کی اپنی کوئی آزادانہ خودی نہ ہو، الفاظ، نوجوان نشوونما، بلوغت، اور بوسیدگی، اب تک اور آج کل زیر استعمال رہے ہیں۔ یہ ذاتی خیالات کے تحت قدر و قیمت کے تعین اور داخلی ذوق کے زیر اثر اور خالص ذاتی پسند و ناپسند کے اظہار کے لیے عمرانیات، اخلاقیات اور جمالیات میں مستعمل ہیں۔ انھیں نامیاتی کیفیت کے معروضی بیان کے لیے رائج ہیں۔ کلاسیکی کو اگر بر خود کتنی منظر سمجھ لیا جائے اور تسلیم کر لیا جائے کہ یہ نظام کلاسیکی روح کا ترجمان ہے تو اس کے نتیجے میں مصری، ہندوستانی، بابلی اور چینی ثقافتوں کو نظر انداز کرنا ہوگا۔ ان ثقافتوں کے افراد کی عقلیت کو دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ ہنگامہ خیزی میں کون سے واقعات کا ہونا لازمی ہے بالآخر آپ کو تاریخ عالم جو کہ ہمارے لیے (مغربی اقوام کے لیے) ایک قدرتی امر ہے اور یہ صرف مغربی باشندوں ہی کے مزاج کی خصوصیت ہے۔

اب ہمارا یہ مختصر سافریز باقی رہ گیا ہے کہ ہم یورپ اور امریکہ ۱۸۰۰ء تا ۲۰۰۰ء کے مہم پر ایک طائرانہ نظر ڈالتے ہوئے عالمی دائرہ میں مغربی ثقافت کی تاریخ کی وہ خصوصیات یک جا کر لیں جو کسی نہ کسی صورت میں ہر ثقافت کی تاریخ میں شامل ہوتی ہیں۔ اور اس کی سیاسی، فنی، فکری اور معاشرتی اہمیت میں جلوہ فرما رہی ہیں۔

تجزیاتی تحلیل کے نتیجے میں یہ تصور اب ہماری فہم و ادراک کے مطابق قدیم کلاسیکی یونانی دور کا ہم عصر نظر آتا ہے اور اس کے موجودہ عروج کے لحاظ سے جنگ عظیم اسے نمایاں کرتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ اس عبوری دور سے مشابہ ہے جو یونانی دور سے رومی عہد تک گزرا۔ اس میں وہ تمام رومی حقیقت پسندی، غیر حقیقی، ظالمانہ، نظم و نسق کی شدت، عملیت موجود ہے۔ پروٹسٹنٹ دواؤں میں اس طرح مصروف رکھیں گے جیسا کہ تحلیل طوط پر ہم خود ہی اپنے مستقبل کی کلید ہیں۔ انجام سے بے خبری جو یونانی - رومی ثقافتوں کا خاصہ تھا۔ ہمارے لیے بھی مقدر ہو چکا ہے۔ ہم ماضی اور مستقبل کے سلسلوں کو علیحدہ علیحدہ کر رہے ہیں۔ ہمیں بہت طویل عرصے سے کلاسیکی عہد میں ہونا چاہیے تھا۔ جو فی الواقع ہمارے یورپی حالات کا ہمزاد ہی تھا۔ مغربی ثقافت اگرچہ سطحی طور پر کلاسیکی - رومن ثقافت سے مختلف ہے مگر اس کی روح وہی ہے جو اسے انہیں مقاصد کی طرف کشاں کشاں لے جا رہی ہے اور اس کا انجام بھی وہی ہوگا۔ ہم نے اچھی طرح دیکھ لیا ہوگا کہ ہمارے ہمزاد متحد ہیں۔ مثلاً "نوجن کی جنگ اور صلیبی جنگیں" ہومر اور ٹائیو جس لائڈ - ڈورک اور گوٹے، تحریک ڈائی نوشیا اور نشاۃ ثانیہ، پولی کلیس اور جان سائمن باخ، "ایجنٹر اور پیرس" ارسطو اور کانت، سکندر اور نیپولین، عالمی شر اور شہنشاہیت، جو دونوں ثقافتوں میں مشترک ہے۔

لیکن بد قسمتی سے کلاسیکی تاریخ کی تعمیر درست نہیں کی گئی۔ یہ ہمیشہ یکطرفہ، ناقابل یقین سطحی مصباحانہ اور محدود تصویر فراہم کرتی رہی ہے۔ فی الحقیقت ہم کلاسیکی عہد سے اپنے قریبی تعلقات کے معاملے میں بہت حساس رہے ہیں۔ اور ہم اپنے تصورات کے خلاف کوئی فیصلہ کرنے سے قاصر ہیں۔ سطحی یکسانیت بہت بڑا پھندہ ہے اور ہمارا تمام کلاسیکی مطالعہ اس کا شکار رہا ہے۔ اور جو نئی ہم اس دور سے گزرے (تسلیم کیا اور قابو پایا) اور نئی تعبیرات اور تنقیدی دریافتوں پر قادر ہوئے۔ اور ان کے روحانی معانی سے آشنائی ہوئی۔ تو وہ گہرا باطنی رشتہ جو ہمیں کلاسیک کی طرف مائل رکھتا ہے۔ اور جو ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ ہم اس کے شاگرد بلکہ جانشین ہیں (جبکہ حقیقت میں ہم صرف اس کے تابعدار اور فرماں بردار ہیں) یہ ایک کمزوری پر مبنی تعصب ہے جسے آثار پیمکان ہی مناسب ہے۔ تمام مذہبی اور فلسفیانہ ادب کے تاریخی اور معاشرتی تنقیضات جن کا تعلق انیسویں صدی سے ہے۔ ہمیں مجبور کرتا ہے کہ ہم ایس جانی لس، "افلاطون" اپالو، اور ڈیونائی سس کا مطالعہ کریں اور ایجنٹر کی ریاست اور ہیز کے اصول سیاست کو سمجھیں۔ یہ تمام لوگ اور ان کے تصورات فی الواقع ہم سے کس قدر مختلف اور اجنبی ہیں۔ اور یہ چیزیں ہماری باطنی کیفیت کے بالکل غیر مطابقت ہیں بلکہ یہ میکسیکی دیوتاؤں اور ہندوستانی خیر سے بھی زیادہ اجنبی ہیں۔

ہمارے نظریات ہمیشہ دو انتہاؤں کے مابین جھولتے رہے ہیں اور ہمارا نقطہ نظر ہمیشہ کلاسیکی

دستخطی اور ---- حدید کے منصوبے کے تحت متعین کیا گیا ہے۔ ایک گروہ جس میں عوامی نمائندگان پیش پیش ہیں مگر ان کے علاوہ ماہرین معاشیات، سیاسین اور ارباب عدالت بھی شامل ہیں۔ ان کی رائے میں جدید دور کا انسان بہت ترقی کر رہا ہے۔ اور اس لیے اس کی کارکردگی کو بہت اعلیٰ مقام دیتے ہیں اور اس کی انہیں کے معیار سے پیمائش کرتے ہیں۔ کوئی ایسا جدید طبقہ نہیں جس نے "کلی ادب" - باری اس، قیسو سز کے فی لائن اور گرینگی کو اپنے اصولوں سے نہ پرکھا ہو، دوسری طرف ہمارے معاشرے میں ہمارے فنکاروں، شاعروں، فلسفیوں اور ماہرین لسانیات کا ایسا گروہ بھی ہے کہ وہ موجود زمانے میں اپنے آپ کو اجنبی پاتے ہیں۔ اور اپنا رشتہ کسی ماضی سے جوڑ کر دقیقہ نوسی نظریات کی حمایت کرتے ہیں۔ اور یہ سمجھتے ہیں کہ ماضی میں جو کچھ کہہ دیا گیا ہے وہ حتمی ہے اور عقیدے کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ اور وہ زمانہ حال سے نفرت کرتے ہیں اور اسے غلط سمجھتے ہیں۔ ایک ایسا گروہ ہے جو یونان کو "مستقبل" کا ترجمان سمجھتا ہے اور ایک ایسا گروہ ہے جو دور جدید کے وجود ہی سے منکر ہے۔ یہ دونوں گروہ تاریخ کے ایک منصوبے کے پابند ہیں۔ جو دونوں ادوار کے آغاز کو ایک ہی خط مستقیم کے دو حصے سمجھتے ہیں۔

ان دونوں تضادات میں فاؤسٹ (FAUST) کی دو رو میں اپنا اپنا اہتمام کرتی رہتی ہیں۔ ایک گروہ ہشیار سطحیت کو خطرناک سمجھتا ہے۔ اس کے بعد اس گروہ کے ہاتھ میں آخر کار کلاسیکی ثقافت کی روح کے چند انفکاسات جو اسوائے عمرانی، معاشی، سیاسی، اور عصبیاتی حقائق کے مجموعے کے کچھ باقی نہیں بچتا۔ ثانوی حیثیت سے بعض غیر شعوری اور اضطراری حرکات جو مظاہر سے مستلزم ہوتی ہیں۔ اس گروہ کی تنقیضات میں ا۔ لٹلس کے مابعد الطبیعیاتی اور اساطیری طریق کی ایک جھلک بھی دکھائی نہیں دیتی۔ کہ ارض قدیم مجسمہ سازی یا ڈور کی ستونوں کے لیے بے تاب رہتا ہے یا اپالو کے مسلک حسن پرستی جو رومی بادشاہت کی حقیقی کمرانی ہے، کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ متاخرین کے رومانی گروہ کی بیسل (Basal) کے تین پروفیسروں نے نمائندگی کی۔ جو بچوفن (Bachofen)، برک ہارڈ (Burckharde) اور نٹشے (Nietzsche) تھے۔ یہ تینوں نظریات کے عمومی خطرات کا شکار ہو گئے۔ وہ اپنے آپ کو قدامت کے ایسے بادلوں میں گم کر دیتے ہیں کہ لسانیاتی آئینے میں ان کے اپنے ادراک کی تصورات کے کچھ باقی نہیں رہتا۔ وہ اپنا مقدمہ صرف ان شہادتوں پر قائم کرتے ہیں جو وہ سمجھتے ہیں کہ ان کے لئے مد ہوں گے۔ مثلاً "قدیم ادب کے یادگار متولے" (حوالے)۔ اس کے باوجود کبھی بھی کسی ثقافت کی ترجمانی اتنی بری اور بے دھمکتے پن سے کی گئی ہے جیسا کہ ان عظیم قلم کاروں نے۔

اول الذکر گروہ نے "دوسری طرف اپنے لیے بے کیف قانونی حوالوں سے مدد حاصل کی۔ مختلف نقوش اور سکوں کو بھی استعمال کیا (برک ہارڈ اور نٹشے کو اس استعمال سے فائدہ کی بجائے الٹا اس سے نقصان ہوا اور نفرت کا باعث ہوا) ایسا مزید مواد جو انہوں نے اپنی تائید میں استعمال کیا۔ اس میں اکثر صداقت اور حقیقت کا فقدان تھا۔ یہ ان کے چھوڑے ہوئے ادب میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ دونوں گروہوں میں سے کوئی بھی ایک دوسرے کو منجیدگی سے نہیں لیتا، میں نے کبھی نہیں سنا کہ نٹشے اور مومسن (Mommson) کے مابین ایک دوسرے کی معمولی سی بھی عزت تھی۔

مگر دونوں گروہوں میں سے کسی نے بھی ذرہ بھر کوشش نہیں کی کہ وہ موجودہ مخالفت کو ختم کرنے کے لیے اعلیٰ سلوک سے کام لے۔ حالانکہ ایسا کرنا ان کے اختیار میں تھا۔ ان کی ذاتی مجبوریوں کی وجہ سے انہیں یہ سزا ملی کہ ان کو طبعی علوم سے اسباب و علل کا سارا لینا پڑا۔ غیر شعوری طور پر وہ عملیت کا سارا لینے پر مجبور ہوئے اور علم طبیعیات کے تیار کردہ نقشِ عالم کی نقل کرنے لگے۔ بجائے اس کے کہ وہ تشریح و توضیح کرتے انہوں نے عالمی تاریخ کی شکل ہی بگاڑ دی۔ اور تاریخ کی دوسری صورتوں کو بھی خراب کر دیا۔ ان کے لیے اس سے بہتر کوئی طریق عمل نہ تھا کہ تاریخی معلومات کے ذمہ داروں کا تنقیدی اور تنقیدی نقطہ نگاہ سے تجزیہ کرتے۔ اور اس میں سے ابتدائی نوعیت کے مواد کو الگ کر لیتے اور وہ مواد جو عملیت پر مبنی ہوتا اور پہلی چھانٹ سے باقی بچ جاتا، اسے ثانوی حیثیت دیتے۔ کیونکہ یہ علت و معلول کی کوئی پر پورا اترتا۔ یہ نہ صرف حقائق پر مبنی طریق ہوتا جہاں تک رومانیت کا تعلق ہے، تاریخ میں اس کا خواب بھی کبھی شرمندہ تعبیر نہیں ہوا اور اس کی منطق سے کبھی کوئی فائدہ نہیں پہنچا۔ پھر بھی انہوں نے کہ ان کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ بھی اس ضمن میں کوئی کام کریں اور شوہنار کی طرح اسے (علمِ تاریخ) نظر انداز نہ کریں۔

(۱۱)

المغرب کلاسیک کو سمجھنے کے دو طریق ہیں۔ مادی اور تصوراتی (اصول پرستانہ) پہلے اصول کے تحت یہ کلیہ وجود میں آتا ہے کہ ترازو کے ایک پلڑے کے جھکنے سے دوسرا پلڑا اوپر اٹھ جاتا ہے۔ اس سے یہ ثابت کیا جاتا ہے کہ ایک پلڑے کے عمل کی وجہ سے دوسرا پلڑا اوپر اٹھا ہے۔ یعنی جھکنے والے نے اٹھنے والے پلڑے کو اوپر اٹھایا۔ اور یہ ثابت کیا جاتا ہے کہ ہر دفعہ یہ عمل اسی صورت میں واقع ہوگا۔ ایک (درست نظریہ یا مسلہ)۔ یہ ایک علت و معلول کا عمل ہے۔ فطری طور پر ہم اسے عمرانی اور جنسی بھی کہتے ہیں۔ جب تمام واقعات سیاسی نوعیت کے ہوں تو پھر ہم ان امور کو اسباب اور مذہب کا نام دیتے ہیں۔ فکری یعنی عقلیت (یعنی مادہ پرست اس عمل کو حقیقت تصور کرتا ہے اور اسی طرح قبول کرتا ہے) اور فن کار اسے معلول کا نام دیتا ہے۔ دوسری صورت میں اصول پرست تصوراتی کا یہ کہنا ہے کہ ایک پلڑے کا اٹھنا دوسرے کے نیچے گرنے کے بعد عمل میں آتا ہے۔ اور اس نظریے کو وہ بڑی شدت سے ثابت کریں گے۔ یہ ثابت ہونے کے بعد وہ مسلک، سریت اور رواجات میں گم ہو جاتے ہیں۔ پھر وہ اسزودنے (ایک مخصوص یونانی معنی) کے راز معلوم کرنے کے لیے گم شدہ مصرعے کی تلاش میں لگ جاتے ہیں اور کبھی کبھی روزِ مرہ کی زندگی کی طرف بھی ایک نظر ڈال لیتے ہیں۔ جسے وہ ارضی عدم تکمیل کا ناگوار نتیجہ کہتے ہیں۔ ہر فرقِ علت و معلول پر نظر رکھتا ہے۔ اور کہتا ہے کہ فرقِ ثانی علت و معلول نہ سمجھنا چاہتا ہے اور نہ سمجھ سکتا ہے کہ ان عوامل اور اشیاء میں باہمی تعلق کیا ہے۔ اور ہر فرقِ دوسرے کو اندھا، سلی، 'احق'، فضول اور بے ہودہ کے القابات سے نوازنے لگتا ہے۔ فضول، 'ناشائستہ اور عجیب و غریب رویے کا دونوں طرف سے مظاہرہ ہوتا

ہے ایک تصوراتی شخص کے لیے یہ امر انتہائی باعث تکلیف ہے کہ جب کوئی شخص قدیم یونان کے معاشی معاملات پر بحث کر رہا ہو، تو بجائے اس کے کہ اپنے موضوع سے متعلق کوئی مثال دے، وہ وقتی کمالت شروع کر دے اور ایسی مالی کمالتوں کو بیان کرنے جس میں کہ بعض بیماری عبارت گاہ کا خزانہ لے کر بھاگ گئے تھے۔ سیاسی افراد کے پاس اس سے کئی بہتر مثالیں موجود ہیں۔ وہ ان افراد کا ذکر کرے گا جو اپنا سارا جوش و خروش بعض رسوم و رواجات پر صرف کر دیتے ہیں۔ پھر وہ لباس اور شستہ لوجھوں کا ذکر کرے گا جنہوں نے ایک مطلوبہ کتاب لکھنے کی بجائے وہ قدیم مقبول عام نعرے سیکھ لیے جو کلاسیک دور میں طبقاتی جدوجہد میں استعمال ہوتے تھے۔

ایک نوع نے فوراً ہی پڑا رک (ایک قسم کی سائیت) کی تخلیق کی بنا پر سبقت حاصل کر لی۔ اس نے فلورنس، دیر اور مغربی کلاسیک کی تخلیق کی۔ دوسری نوع ہمیں انھارویں صدی کے وسط میں دکھائی دیتی ہے، جبکہ ثقافت کو عروج حاصل ہوا۔ ۱۹- اور بین الاقوامی سیاست وجود میں آئی۔ انگلستان سیاست کی جنم بوم (گروٹ) ہے۔ اس کی تہ میں انسانی ثقافت اور انسانی تہذیب کی اصطلاحات کے مابین فرق ہے اور یہ فرق بہت گہرا ہے اور یہ ایک انسانی مسئلہ ہے۔ یہ ضروری ہے کہ دونوں کے مابین فرق دور کیا جائے اور اس پر قابو پایا جائے۔

مادہ پرست اس مسئلے میں خود بھی تصور پرست ہے۔ وہ بھی بغیر خواہش یا تمنا کے اپنے خیالات جنی بر خواہش ہی قائم کر لیے ہیں۔ فی الحقیقت جملہ اذہان بغیر کسی استثناء کے کلاسیک کے دیوتا کے سامنے جھک گئے ہیں۔ اور کم از کم اس مسئلے میں اپنے تنقیدی خیالات کو فراموش کر چکے ہیں۔ کلاسیک تحقیق کی یہ قوت ہمیشہ رکاوٹ پیدا کرتی ہے اور اس کے کوائف فیرواش اور ہم ہو جاتے ہیں۔ یہ مذہبی جلال کے نتیجے میں ہوتا ہے۔ تاریخ میں ایسا کوئی مشابہت آمیز معاملہ نہیں ہوتا، جس میں ایک ثقافت کسی دوسری ثقافت کے جذباتی مسلک کو حرز جاں بنائے۔ ہماری عقیدت تو اس سے بھی ظاہر ہے کہ نشاۃ ثانیہ کے بعد پوری ہزار سال کی تاریخ کی قدر و قیمت ختم ہو چکی ہے۔ اس لیے کہ ازمنہ وسطیٰ کو قدیم اور ہمارے درمیان ایک رابطہ قرار دیا جاسکے۔ مغرب کے رہنے والوں نے کلاسیکی قربان گاہ پر اپنے فن کی پاکیزگی اور آزادی کو قربان کر دیا ہے۔ اب ہم دوسروں کی طرف دیکھے بغیر لطیف فن پاروں کی تخلیق نہیں کر سکتے۔ ہم اپنی گہری روحانی ضروریات کے احساس کو کلاسیکی تصویر کے مشابہ بنانا چاہتے ہیں۔ کوئی وقت ایسا آئے گا کہ کوئی ذہین ماہر نفسیات اس سراب کی حقیقت کو انشاء کرے گا اور ہمیں بتائے گا کہ اس کلاسیک کی حقیقت کیا ہے جسے ہم نے گھوٹے کے زمانے سے احرام سے محفوظ کیا ہوا ہے۔ اس کے علاوہ صرف محدود مقالات ہی کی ضرورت ہوگی جو مغربی روح آئو سوم سے لے کر (جو جنوب کا پہلا شکار تھا) نیشے تک کے سمجھا سکے۔

گھوٹے نے اپنے طالوی دورے کے دوران پلاؤی او کی عمارات کا بڑے جوش و خروش سے تذکرہ کیا جس کی علمی اور برغانی مزاج کی تخلیقات کا ہم آج بھی بڑے شوق سے ذکر کرتے ہیں۔ لیکن جب وہ پوٹینی کیا تو اپنے عدم اطمینان کے تجربے کو چھپانے کا، جسے وہ عجیب و غریب نیم ناخوشگوار تجربے کا نام دیتا ہے۔ اور پاسم اور سمکشا کے مندروں کے متعلق وہ کس رائے کا اظہار کرنا چاہتا ہے۔۔۔۔۔ یونانی دور کے

شاہکار۔۔۔۔۔ پریشان کن اور معمولی۔۔۔۔۔ غالباً جب کلاسیکی قدامت سے اس کا آمنا سامنا ہوا۔ اور روبرو ملاقات ہوئی تو وہ اسے پہچان نہ سکا۔ یہی صورت باقی آثار کی بھی ہے۔ جو کچھ کہ کلاسیکی تھا۔ اس کا انھوں نے مشاہدے کے لیے انتخاب ہی نہ کیا اور اس طرح انھوں نے اپنے اندر کے کلاسیکی تصور کو فنا ہونے سے بچالیا۔ وہ ایک زندگی بھر کے تصور کا طویل پس منظر تھا۔ جو انھوں نے خود تخلیق کیا تھا۔ اور جسے انھوں نے قلبی خون سے پالا تھا۔ ایک ایسا ظرف جسے انھوں نے اپنے عالمی احساس سے لبریز کر رکھا تھا۔ ایک بھوت بلکہ ایک بنت۔ ارسٹو فیئر، جو دی عل 'یاہدہ دنی اس شہروں (Juvenal or Patronius) کی کلاسیکل زندگی کی تفصیلات کا گستاخانہ بیان۔۔۔۔۔ جنوبی گروہ غبار اور کینے گھٹیا لوگ، 'ہشت گردی اور ظلم، 'عیش کوش لڑکے اور وراثتیں اور مردانہ عضو خاص کی پوجا۔ اور شاہانہ مجالس عیش کوشی، 'فنون لطیفہ کے طالب علم میں جوش پیدا کرنے کے لیے کافی ہیں۔ یہی سامان عیش و طرب آج کے عالمی شہروں میں بھی دافر ہے۔ اس حقیقت پر وہ اداس ہوتا ہے۔ اور شکایت کرتا ہے، 'ان شہروں کی زندگی کو وہ برا کہتا ہے کیونکہ ان میں عیش کوش کی ہمت ہے۔ ان کے عوامی نمائندگان ہیں، جن کی وجہ سے وہ رومیوں کے ریاستی مزاج کی تعریف کرتا ہے۔ مگر وہ آج کے عوامی نمائندگان کے مقابلے میں عوامی بہبود میں کم دلچسپی لیتے تھے۔ اور عوام سے بہت کم رابطہ رکھتے ہیں۔ یہاں ایک قسم کے علماء پائے جاتے ہیں۔ وہ جب فراک کوٹ کی بجائے دھوٹی اور ٹوپی پہن لیں، تو ان کی بصیرت میں اضافہ ہو جاتا ہے اور مثالی آجاتی ہے۔ برطانوی فٹ بال کے میدان سے لے کر ہاڑیٹینی سرکس تک، ٹرانس یورپین ریل کے نظام سے لے کر اٹلیس تک کی رومی سڑکیں۔ تیس ٹاٹ کے تباہ کن سے لے کر طبقاتی جہاز تک۔ پروشیا کی سکین سے رومی برہمنوں تک اور دور حاضر کے نرسوز کھوونے والے سے لے کر فرعون کے دور تک کی ہر شے موجود ہے۔ وہ بھاپ کے انجن کو انسانی جذبات کا ماحول تسلیم کرتا ہے اور اسے انسانی دماغی صلاحیتوں کا اظہار قرار دیتا ہے۔ یہ سکندر کے یہی ہیرو تھے۔ جنھوں نے ایجاد کیا اس کے خلاف کچھ نہیں۔ یہ ایک کفر ہو گا کہ ایک رومی جرنیل دیوی دیوتاؤں کی پوجا کے بجائے حساب کتاب یا مرکزی نظام گرائیٹس پر کام شروع کر دے۔ مگر دوسرا نظام فکر ان اشیاء کے علاوہ کسی اور میں دلچسپی نہیں رکھتا۔ اس کا خیال ہے کہ ایسا کرنے سے ثقافت کی روح ختم ہو جاتی ہے۔ ہمارے لیے یہ خیال کتنا اجنبی ہے کہ ہم یونانیوں کو اپنے مساوی سمجھیں اور سادہ تبدل سے کلاسیکی روح کو نظر انداز کر کے نتائج کو اخذ کر لیں۔ کیونکہ ان اشیاء یعنی جمہوریت (ری پبلک) آزادی اور جائیداد میں کوئی عنصر بھی باہم واسطہ نہیں رکھتا۔ اور ان اشیاء میں کوئی ایسا تصور نہیں جو یکساں ہو۔ گوئے کے عہد کے تاریخ دانوں کا کہنا اس کا مذاق اڑانے کے برابر ہے وہ کلاسیکی تاریخ کے بیان میں اپنے تصورات اور خیالات بیان کرتے رہے ہیں۔ اور لائی کرکس جیسے عام آدمی کو ملامت کرنے میں وہ اپنے جوش و خروش اور بے گناہی کا ثبوت دیتے رہے ہیں۔ لائی کرکس کے علاوہ ان کا ہدف ملامت بننے والوں میں ہولڈس کیسو، میسور اور آگنسٹس شامل ہیں۔ مگر جہاں تک فٹسے کا تعلق ہے وہ خود بھی اپنا نیا باب اس وقت تک نہیں لکھ سکتا تھا جب تک کہ وہ صبح کے اخبار کا نظریہ نہ دیکھ لے۔ اس میں کوئی فرق نہیں پڑتا کہ ماضی کو آپ ڈان کھائے کے انداز میں بیان کریں یا سانچہ چڑا کے۔

دولوں طرح سے مقصد حاصل نہیں ہوتا۔ دونوں فریق یہ کہتے ہیں کہ وہ کلاسیکی ادب کا وہ حصہ انتخاب کر لیتے ہیں جو ان کے مخصوص نقطہ نظر کا منبہ ہو۔ نئے سطرانے سے ما قبل عہد کا انتخاب کرے گا۔ ماہر معاشیات یونانی کلاسیکی عہد کا، سیاست کار جمہوری روم کا اور شاعر شاہی عہد کا انتخاب کریں گے۔

عمرانی اور مذہبی تناظر سے قدیم کوئی دور نہیں۔ اب اسے الٹا نہیں کیا جاسکتا۔ کیونکہ وہ شخص جس نے ان کے پس منظر میں اپنے تصورات کی آزادی غیر مشروط طور پر حاصل کر لی ہے اور اس کی اس میں کوئی ذاتی منفعت نہیں، وہ کسی کا سہارا نہیں لیتا، جس کی کوئی ترجیحات نہیں۔ جسے علت و معلول کے کسی امر سے کوئی تعلق نہیں۔ جسے قدر و قیمت اور اہمیت کا کوئی لالچ نہیں۔ اور وہ شخص جو افراد کے مابین متعلقہ تفصیلی حقائق کا تعین کرتا ہے اور ان کی لسانی تکمیل میں کم زیادہ صفائی اور قوت بیان، ان کی علامات ابلاغ، خبر و شر کے سوالات سے بالا، بلند یا پست، مفید یا محض تصوراتی، اسی کے متعلق کہا جاسکتا ہے کہ اس نے غیر مشروط نسب العین حاصل کر لیا ہے۔ وہی مستند نقاد اور شائق امور میں ہیئت مستندہ کا مالک ہو گا۔

(12)

جب ”زوال مغرب“ کا اس انداز سے مطالعہ کرتے ہیں، تو ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کتاب ایک عظیم موضوع یعنی تہذیبی مسائل پر بحث کرتی ہے۔ اس سلسلے میں اعلیٰ تاریخ کا بنیادی سوال ہمارے سامنے آتا ہے۔ تاریخ کیا ہے؟ اس کی رو سے نامیاتی اور منطقی لحاظ سے عاقبت الامر کیا نتائج برآمد ہوتے ہیں؟ کیا یہ ثقافت ہی کی حتمی تشکیل و تکمیل ہے؟

ہر ثقافت اپنی مخصوص تہذیب رکھتی ہے۔ تہذیب اور ثقافت اب تک ایک دوسرے کے مترادف اور کم و بیش اخلاقی درجہ بندی اور غیر معین میں استعمال ہوتے رہے ہیں۔ اس کتاب میں پہلی دفعہ انھیں موت مفہوم میں صحیح طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اس سے وقت کی تاریخ تسلسل اور یکے بعد دیگر وقوع پذیر ہونے کا تصور ابھرتا ہے۔ ثقافت اس لحاظ سے کسی تہذیب کے منطقی اور تاریخی انجام کا نام ہے۔ اس نقطہ نظر کے تحت جو اصول حاصل ہوتا ہے، اس کی مدد سے ہم تاریخ کے سنجیدہ ترین اور عمیق صوری اور بروہی مسائل کا حل معلوم کر سکتے ہیں۔ تہذیبیں خارجی اور مصنوعی ریاستیں ہوتی ہیں۔ جن میں بنی نوع انسان کا کوئی ترقی یافتہ کردہ رہائش اختیار کر لیتا ہے۔ وہ اشیاء کے وجود میں آنے اور اشیاء وجود یافتہ کے عمل کا لازمی نتیجہ ہیں۔ موت زندگی کا چھپا کرتی ہے۔ توسیع کے بعد جمود واقع ہوتا ہے۔ پھر کے زمانے کے بعد ذہین زندگی کا آغاز ہوتا ہے، اور فطری ارضی حیات کے بعد شر وجود میں آتے ہیں۔ ڈورک اور گوتھک دور کے بعد زمین طفولیت کا آغاز ہوتا ہے۔ اگرچہ بظاہر وہ ناقابل ختمیخ انجام دکھائی دیتے ہیں۔ مگر داخلی منطقی ان کے وجود اور مستقل اور ناقابل تغیر و تبدل قیام پر بار بار حملہ آور ہوتی ہے۔

بس پہلی بار ہمیں یہ بات سمجھ میں آئی ہے کہ رومی یونانیوں کے جافین تھے۔ اس سے کلاسیکی دور کے آخری حصے پر کچھ روشنی پڑتی ہے، مگر یہ ایک نامعنی حقیقت ہے، جس پر ناکام تلمیذ کی مدد سے اختلاف کیا جاسکتا ہے۔-----رومن وحشی تھے انہوں نے کلاسیکی تہذیب کی جافینی نہیں بلکہ ترقی کے ایک عظیم

یہ کہ جدید دور کے ناول نویس کی تقلید کی جائے اور نہ ہی کسی بنائے نظریے کا سہارا لیا جائے۔ بلکہ ان سب سے بلند ہو کر کسی عہد کے تناظر سے متاثر ہوئے بغیر تاریخی حقائق کے طویل تجربات کی روشنی میں جو ہزاروں سالوں پر مشتمل ہیں، ان معاملات کا جائزہ لینا ہوگا اگر فی الواقع ہم چاہتے ہیں کہ ہم موجودہ دور کے ایک بہت بڑے بحران کو سمجھ سکیں۔

میرے لیے یہ ایک اولین اہمیت کی علامت ہے کہ کراسس، نرلوم دیہ کے روم میں کہ جہاں تمام قابل دید عالی شان عمارتیں تھیں، رومی باشندے اپنے تمام نقوش و کتبہات کے ساتھ جن کے سامنے گال، یونانی، پارسی، شامی کانپے لگتے تھے۔ اب قابل رحم غربت اور معیشت میں کثیر المنازل عمارتوں میں اور اندھیرے مضافات میں زندگی بسر کر رہے ہیں۔ ایسے حالات اور فوجی توسیع پسندی کو اس بے پردہی اور خوش دلی سے برداشت کر رہے ہیں۔ ان شرقی اولاد جنہوں نے سیلوں اور سامانیوں کو شکست دی تھیں، اپنے آبائی گھروں کو بے بازی میں ہار چکے ہیں اور اب ان بد قسمت کھلیوں میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہیں۔ جبکہ شاہرہ اسپین کے قریب ہی بڑی بڑی بلند دیوارا شاندار گنبدوں والی عمارتیں سیخوں کی عقلیت کی داستان بن رہی ہیں۔ عام لوگوں کی لاشوں کو جانوروں کے ڈھانچوں کے ساتھ پھینک دیا جاتا ہے۔ اور بلدیہ ان کے لیے قبریں مہیا کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ آٹک کے زمانے تک معزت سے بچنے کے لیے شہر کے ارد گرد سبزہ چھوڑ دیا جاتا تھا جس کی وجہ سے وہ پارک وجود میں آیا جو ماسی ٹاس کے نام سے مشہور ہے۔ ویران ایجنٹز میں پاروینی غیر ملکی سیاحوں کے گروہوں سے حاصل شدہ آمدنی سے گزر بسر کی جاتی ہے۔ یہ سیاح قدیم یونانی دور کے آثار کا مشاہدہ کرنے کے لئے جوق درجوق آتے رہتے ہیں، مگر ان کو ان کی امریکی عالمی سیاحوں کے برابر بھی سمجھ بوجھ نہیں جو سٹائن گرے یا مائیکل اینگیلو کے قبرستانوں میں گھومتے پھرتے ہیں۔ ان عمارتوں کے اینٹ گارے کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کو جیسے داموں خرید کر بطور یادگار اپنے ساتھ لے جاتے ہیں، ان کی جگہ آہستہ آہستہ نئی رومی عمارتیں بن رہی ہیں جو مضبوط بھی ہیں اور بڑی تعداد میں بھی ہیں۔ اس عمل کے لیے ایک مورخ نے تو کسی کی تعریف کرتا ہے اور نہ کسی پر الزام دھرتا ہے۔ بلکہ وہ ان اشکال کا مشاہدہ کر کے سبق حاصل کرتا ہے جو اس کے سامنے اس طرح بکھری پڑی ہیں۔

کیونکہ یہ درس عبرت ملتا رہے گا کہ یہ یاد گاریں اس دور کے بعد آنے والی نسلوں کو بڑے بڑے تنازعوں، سیاسی مخالفتوں، علوم و فنون کے کرشموں کی داستانیں بیان کرتی رہیں گی اور ان کے اثرات سے لوگ سبق حاصل کرتے رہیں گے۔ آج کی سیاسی تہذیب کا اہم نشان کیا ہے؟ جو اسے ماضی کی ثقافتی سیاست سے ممتاز کرتا ہے۔ یہ کلاسیکی مورخ اور جدید صحافی دونوں ہی ایک تجربہ کی خدمت کر رہے ہیں جسے دولت کہا جاتا ہے۔ یہ دولت ہی کی ہوس ہے جو بغیر احساس دلائے خاموشی سے نئی نوع انسان کے تاریخی شعور میں برایت کرتی جا رہی ہے۔ بظاہر وہ نہ کوئی نقصان پہنچاتی ہے اور نہ کسی کی ہمت کو تبدیل کرتی ہے۔ مثلاً رومی ریاست کی شکل و صورت بظاہر کسی تغیر و تبدل کا شکار نہیں ہوئی تھی وہ شیشی او اور آگستان عہد میں یکساں ہی رہی۔ اگرچہ طریق کار یکساں ہی رہا مگر سیاسی جماعتیں اس قابل نہ رہیں کہ وہ کوئی بڑا فیصلہ

کر سکیں۔ فی الحقیقت فیصلے کیسے اور ہوتے ہیں۔ چند بڑے بڑے اعلیٰ ذہانت کے مالک افراد جن کے نام کبھی بھی عیاں نہیں ہوں گے، ہر امر کا فیصلہ کرتے ہیں۔ جب ان کے تحت سیاسی کارکنوں کی ایک بڑی تعداد ہوتی ہے۔ فصیح و بلیغ مقررین، معدلات، نائبین، صحافی، صوبائی حکومتوں کے نامزد کردہ نمائندگان تاکہ ان کے انتخاب پر جمہوریت کی نقاب پڑی رہے۔ یہی لوگ ہیں حقیقی اختیار جن کے ہاتھوں میں ہے۔ ادب و فن؟ فلسفہ؟ فلاطون یا کانٹ کے زمانوں کے تصورات جو کسی وقت بڑی قدر و قیمت کے حامل تھے اب کہاں ہیں؟ مگر کلاسیکی تصورات، یا ہمارے اپنے نقطہ ہائے نظر؟ صرف عظیم سیاست کاروں کے اذہان بالا شرکت غیرے قدر و قیمت کے حامل ہیں۔ جہاں تک دیہاتی آبادی کا تعلق ہے جو بالعموم فطرت پسند اور اشتراکیت کی خواہش مند ہے، وہ دارونی نقطہ نظر کے مطابق قریب ترین رشتہ داروں کی طرح (یہ خیال گو تک خیال سے کتنا مختلف ہے) صرف ستارے للقا اور فطری انتخاب کے رحم و کرم پر ہے۔ اور پھر عورت اور اس کے عائلی مسائل، سٹریڈ برگ اور شاہ کے خیالات تاثراتی رجحانات اور زراہی حسیت اور جدید دور کی خواہشات اور دکھوں کی مجموعی فریاد، جن کا اظہار باؤڈ لیر کی نظم اور دیگر کی نغمہ سرائی میں کیا گیا ہے۔ ان سب کا وجود کیسے نظر نہیں آتا۔ کوئی قصبہ جتنا بھی چھوٹا ہو۔ وہ اتنا ہی بے معنی معمولات کا مرکز ہوتا ہے۔ یہ نقاشی یا موسیقی یا اس نوع کی دیگر مصروفیات میں کھوجاتا ہے۔ ثقافت سے مراد جسمانی کتب اور کھیل سے ماحصل ذہنی کوفت۔ اور تہذیب سے مراد صرف کھیل تماشادہ کیا ہے۔ یہ رومن سرکس اور یونانی پلائسٹرا میں حقیقی فرق ہے۔ فن بجائے خود کھیل کا رتبہ حاصل کر لیتا ہے (اس لیے یہ جملہ ”فن برائے فن“ مروج ہے) جبکہ اسے انتہائی ذہین تماشائیوں کے سامنے پیش کیا جائے۔ خواہ وہ سازنیوں کی صدا آفریں ہو یا رنگ و چنگ کا مظاہرہ ہو، اس سے ایک نیا فلسفہ حقائق ابھرتا ہے۔ جو کہ مابعد الطبیعیاتی مزاج کے لیے سامان خندہ مہیا کرتا ہے۔ اس سے ایک ایسا ادب وجود میں آتا ہے جو بڑے سیاست دانوں کے لیے تو ذوق کی تسکین کا سامان مہیا کرتا ہے مگر صوبائیت کے حامیوں کے لئے مصل اور نا پسندیدہ قرار پاتا ہے۔ عام آدمی کے لیے سکندری، شاعری اور کھلی فضا میں مصوری کا کوئی مطلب نہیں۔ اس طرح ایک عبوری دور کا یہ خواب واقعات رسوائی کا ایک سلسلہ بن جاتا ہے۔ جو ان لحاظ کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ ایجنٹز کی آبادی میں غصے کا بیجان، ”جو رو پا پاؤ یز اور اپالو ڈورس کی انقلابی تصویروں نے پیدا کیا اب ویک نٹ، نائیت، اسن اور نٹس کی مخالفت میں ظاہر ہوتا ہے۔

یونانیوں کو سمجھنے کے لیے ان کے معاشی تعلقات کے بیان کے بغیر بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ مگر رومنوں کو اس کے بغیر سمجھنا ممکن نہیں۔ کائزویا اور لپ زگ کی دو جنگیں ایک سیاسی تصور کے تحت لڑی گئیں۔ اور ۱۸۷۰ء کی پہلی جنگ میں معاشی مقاصد کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس وقت تک تو نہیں، جب رومنوں کی مخصوص قوت غلام بنانے اور خرید و فروخت کرنے پر منحصر ہو گئی۔ یہ ان کے اجتماعی کردار کی صورت اختیار کر گئی، جسے اکثر طالب علم کلاسیکی معاشیات کا اجتماعی کردار قرار دیتے ہیں۔ یہی ان کی قانون سازی تھی اور یہی اسلوب حیات۔ اس نے آزادانہ مزدوری کا خاتمہ کر دیا جو اس وقت تک اجتماعی غلامی کے ساتھ ساتھ موجود تھی۔ اور یہ رومی نہ تھے بلکہ جرمن اور امریکن تھے جنہوں نے غلامی کو ایک بڑی صنعت میں تبدیل

مگر روڈز کے لیے بھی سیاسی کامیابی کا مطلب علاقے اور مالی حصول ہی کی کامیابی تھی۔ اس کے علاوہ کچھ نہ تھا۔ وہ اپنے اندر کی رومی خصلتوں سے بخوبی واقف تھا۔ مگر مغربی تہذیب نے اس درجے کی قوت اور پاکیزگی حاصل نہ کی تھی۔ یہ صرف ان نقوش کو دیکھ کر ہی ایک قسم کی شاعرانہ حالت وجد میں کھویا۔ یہ ایسے خاندان کا فرد تھا کہ اسے کم عمری ہی میں بغیر معقول ذرائع کے جنوبی افریقہ بھیج دیا گیا۔ اور اس نے اتنی دولت اکٹھی کی جو اس کے سیاسی شوق کے کام آئی۔ اس کا یہ منصوبہ کہ جنوبی افریقہ سے قاہرہ تک ریلوے لائن بچائی جائے۔ اس کی خواہش کہ جنوبی افریقہ میں ایک سلطنت قائم کی جائے۔ اور کان کنی کے بڑے بڑے اجارہ داروں پر اس کا اثر و نفوذ جن کی دولت کو اس نے اپنے منصوبوں میں استعمال کیا۔ اس کا سرمایہ اور شاہانہ منصوبہ سازی اور تعمیر کردہ محل جسے وہ مستقبل میں بطور رہائش استعمال کرنا چاہتا تھا۔ وہ صاحب اختیار رہتا تھا مگر اس کے پاس حکومت کا کوئی عمدہ نہ تھا۔ اس کی جنگیں اس کی سفارتی کامیابیاں اس کا نظام شاہرات اس کی مجالس اتحاد اس کی افواج اس کا تہذیب کی خدمات کا تصور ایک دانش ور انسان یہ سب کچھ وسیع اور مرعوب کن ایک ایسے مستقبل کی تمہید ہے جس کا ابھی تک ظہور نہیں ہوا۔ اور جس کے ساتھ ہی مغربی یورپ کی تاریخ یقینی طور پر ختم ہو جائے گی۔

وہ شخص جو یہ نہیں سمجھتا کہ برآمد ہونے والا یہ نتیجہ لازمی ہے اور اصلاحات کا ناگزیر نتیجہ۔ اور ہمارے لیے اس کے سوا کوئی چارہ کار نہیں کہ اسے قبول کریں یا پھر کچھ بھی قبول نہ کریں اس دو دھاری تلوار کا سامنا کریں یا مستقل بلکہ زندگی ہی سے واپس ہو جائیں۔ جو یہ محسوس نہیں کر سکتا کہ اختیار و ذہانت میں بھی عظمت ہے۔ اور فطرت کی توانائی دھات کی طرح سخت اور درست ہے۔ اور جنگ میں بے رحمی اور محض تجربی اسلحہ سے جنگ آزما ہونا پڑتا ہے اور وہ شخص جو صوبائی تصورات کا شکار ہے اور اپنی زندگی ماضی کے اصولوں کے تحت گزارنا چاہتا ہے اسے تاریخ کو سمجھنے کی تمام کوششیں ترک کر دینی چاہئیں۔ یا تو تاریخ کے جبر کو برداشت کریں یا پھر خود تاریخ بنائیں۔

پس غور کے بعد معلوم ہوا کہ رومن سامراج کوئی علیحدہ اور تما واقعہ نہیں۔ یہ اسے عظیم شہری حکومت کے تناظر میں ہی دیکھنا چاہئے ایک عملی روحانی فلسفہ اگرچہ مخصوص اور حتیٰ اور اٹل حالت میں جو اکثر وقوع ہوتا رہتا ہے۔ اگرچہ اس کی شناخت صرف اسی موقع پر کی گئی ہے۔

تو پھر اسے جامع عمل میں آجانا چاہئے۔

یہ کہ تاریخی صورتوں کے راز سطلی نہیں ہوتے۔ انھیں لباس کی مشابہت اور پس منظر میں نہیں دیکھا جاسکتا۔ انسانی تاریخ میں حیوانات اور اشجار کی تاریخ کی طرح ظاہری اور تو صیغی مشابہت وجود ہوتی ہے مگر داخلی طور پر ان میں کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ مثلاً "شار لیمین" ہارون رشید، سکندر اور ہینر "داخلی طور پر علیحدہ علیحدہ مزاج کے لوگ ہیں۔ جرمنوں نے روم پر حملہ کیا اور منگول مغربی یورپ پر چڑھ دوڑے۔۔۔۔۔

یہ ایک ایسا تناظر ہے جس میں بظاہر مشابہت موجود نہیں۔۔۔۔۔ مگر داخلی طور پر یکسانیت پائی جاتی ہے۔۔۔۔۔ مثلاً "ٹراجن اور رامینس دوم" "یورولس اور اگستس"۔ فیشا فورس اور بعض مصلحین۔

انیسویں اور بیسویں صدی تاحال بظاہر عالمی تاریخ میں ایک بلند ترین مودی خط مستقیم پیش کرتی ہیں۔ مگر حقیقت میں فی الحقیقت "تاریخ عالم میں" یہ زندگی کے ایک ایسے مقام کا منظر ہے جو ہر ثقافت میں اس وقت نظر آتا ہے جب وہ پختگی کے بعد تباہی کے قریب ہو۔۔۔۔۔ زندگی میں ایک ایسا مقام جس میں اشتہائیت "ناثریت" برقی ریل اور تار پیڈ وغیرہ نمایاں نہیں (کیونکہ یہ صرف اس دور کے اجزائے ترکیبی ہیں) بلکہ اس میں ایک ایسی رومانی تہذیب شامل ہو چکی ہے جس میں نہ صرف یہ بلکہ متعدد دیگر امکانات تخلیقی بھی موجود ہیں۔

ہمارا عمد ایک عبوری دور کی نمائندگی کرتا ہے جو بعض مخصوص حالات میں ناگزیر طور پر وجود میں آتا ہے (ماضی میں ایسے متعدد ممالک میں یہ کیفیت گزر چکی ہے) اب مغربی یورپ کی باری ہے۔ مغرب کا مستقبل غیر محدود طور پر ہمیشہ رفعت پذیر نہیں رہے گا اور اس میں ہمیشہ موجودہ تصورات قائم نہیں رہیں گے، مگر یہ تاریخ کا ایک منظر ہے۔ جس کی ہیئت اور مدت طے ہو چکی ہے۔ چند صدیاں اس کے نصیب میں ہیں۔ جن کا اندازہ کیا جاسکتا ہے اس کے لوازمات طے کردہ شکل و صورت اور دستیاب نظیریں موجود ہیں۔

(۱۴۰)

جب غور و فکر کی یہ اعلیٰ سطح حاصل ہو جائے تو اس کے بعد پھر کوئی مشکل نہیں رہتی۔ پھر صرف ایک ہی انداز فکر باقی رہ جاتا ہے اور اس کا حل تلاش کیا جاسکتا ہے۔ اور اس میں کسی دباؤ یا سخت شاکہ کی ضرورت نہیں پڑتی۔ تمام گونا گوں مسائل جن کا تعلق "تاریخ" مذہب، ادب، ملیات، اخلاقیات، سیاست سے ہے۔ یا معاشیات سے، جس نے دور جدید میں بہت زیادہ اہمیت حاصل کر لی ہے، جملہ مسائل حل ہو سکتے ہیں۔

یہ تصور متعدد سچائیوں میں سے ایک ہے اور اسے بڑی قوت سے پیش کرنا چاہئے۔ تاکہ اس کے متعلق کوئی اختلاف باقی نہ رہے۔ یہ مغربی ثقافت کی داخلی حقیقتوں میں سے ایک ہے اور اس کے لیے ایک عالم گیر احساس موجود ہے۔ وہ شخص جو اسے سمجھ لے اس کے عالمی تصورات میں قابل ذکر تبدیلیاں رونما ہو جاتی ہیں۔ لیکن وہ اس تصور کو اس قدر قبول کر لے کہ اس کی حقیقت اس کی ذاتی ہو جائے۔ یہ متعلقہ فرد کے لیے عالمی شکل و صورت کو بالکل تبدیل کر دیتا ہے جو ہمارے لیے فطری اور ضروری ہے۔ جبکہ ہم عالمی تاریخ کے ارتقاء کو بطور ایک نامیاتی وحدت اچھی طرح سے سمجھتے ہیں۔ مگر زمانہ حال میں ہم اپنے آپ کو

پس ماندہ تصور کرنے لگتے ہیں۔ اس کی مدد سے ہم مستقبل کو وسیع خطوط کے دائرہ میں دیکھنے لگتے ہیں۔ یہ ایک ایسا اختلاق ہے جو اب تک صرف ماہرین طبیعیات ہی کو حاصل تھا۔ یہ نظریہ بظاہر ہی نظریہ تاریخ کا بدل ہے کو پرتیکی نظام نہیں۔ گویا تاریخی فضا میں ناقابل پیمائش وسعت پیدا ہو جائے گی۔

اب تک ہر شخص مستقبل کے متعلق اپنی اپنی امیدیں وابستہ کیے ہوئے تھا۔ اور اسے اس کی آزادی تھی۔ جبکہ اس معاملے میں نہ تو کوئی حقائق ہیں نہ قواعد۔

اب ہر شخص کا فریضہ ہو گا کہ وہ اپنے آپ کو سمجھائے کہ مستقبل میں کیا ظہور پذیر ہونے والا ہے۔ اور اس کا انجام کیا ہوگا۔ اور ہر شخص کے مختلف تصورات، تمنائوں اور خواہشات کے مطابق ضرور ہوگا۔ جب ہم آزادی کو خطرناک لفظ استعمال کرتے ہیں۔ تو اس کا مطلب آزادی عمل ہوتا ہے جس میں اس یا اس کا انتخاب شامل نہیں یعنی یہ کریں یا وہ کریں۔ بلکہ یہ کہ جو ضروری ہے وہ کریں یا کچھ نہ کریں۔ یہ احساس کہ یہ عمل دیا ہی ہے، جیسا کہ ہونا چاہئے۔ یہ آج کے انسان کے لیے ایک مستقل مسئلہ ہے، اس پر افسوس کرنے اور الزام دینے سے یہ صورت حال بدل نہیں سکتی۔ موت ولادت کا ثمر ہے۔ نوجوانی کا عمر رسیدگی، اور زندگی کا حاصل اس کی مختلف کیفیتیں اور مقررہ میعاد ہے۔ زمانہ حال تہذیب کا دور ہے اور اسے دور ثقافت نہیں کہہ سکتے اور بالفضل امکانات کی ایک بڑی تعداد ناممکنات کی شکل میں ضائع ہو جاتی ہے، یہ امر افسوس ناک ہے۔ اور شاعری اور قنوطی فلسفے میں یہ افسوسناک ہی کہلائے گا۔ لیکن ہمارے اختیار میں نہیں کہ اسے بدل دیں۔ یہ ممکن نہیں ہوگا۔۔۔۔۔ پہلے ہی سے نہیں ہے۔۔۔۔۔ کہ واضح تاریخی تجربے سے روگردانی کی جائے اور پھر حسب خواہش توقعات بھی قائم کر لی جائیں کہ یہ نتیجہ نکلے گا اور یہ برآمد ہوگا۔

بلاشبہ اس پر اعتراض کیا جائے گا کہ دنیا کے متعلق اس قدر یقین کے ساتھ پیشین گوئیوں کے رجحان کی وجہ سے تمام امیدوں اور توقعات کا وجود ہی ختم ہو جائے گا۔ یہ صورت حال کچھ لوگوں کے لیے تباہ کن اور باقی کے لیے غیر صحت مند ہوگی۔ جب یہ تصور نظریات سے گزر کر عملی صورت اختیار کرے گا اور ان لوگوں کے ہاتھوں میں آجائے گا جو لوگوں کے مستقبل کی تقدیر بدلنے کے اہل ہوں گے، تو یقیناً تباہ کن ہوگا۔

میرا خیال یہ نہیں ہے۔ ہم مذہب مخلوق ہیں، رومی یا ”پی او کو کو“ نہیں ہیں۔ ہمیں زندگی کے تلخ دشواریں حقائق کا سامنا کرنا ہوگا۔ اس کے مساوی حالات ہمیں امتیاز کے محلات میں نہیں روم میں ملیں گے۔ بڑی بڑی تصاویر اور موسیقی کے بارے میں اب مغربی اقوام کے لیے کوئی سوال باقی نہیں۔ ان پر بہت کچھ لکھا اور کہا جا چکا ہے۔ گزشتہ سو سالوں میں ان کے تعمیراتی امکانات پر بہت بحث ہو چکی ہے۔ اب کوئی گوشہ یا موضوع کی تفصیلات باقی نہیں۔ اب یہی ممکن ہے کہ ان تفصیلات کو مزید پھیلا کر گفتگو کا سلسلہ جاری رکھا جائے۔ اس کے باوجود ایک مضبوط اور توانا نسل جو غیر محدود تمنائوں اور امیدوں سے بھرپور ہو، اس

کے لیے میں یہ دیکھنے میں ناکامی سے دوچار ہوں کہ اس کے لیے یہ معلوم کر لینے میں کوئی نقصان ہے کہ اس کی امیدوں میں سے کچھ ضرور بار آور نہیں ہوں گی اور اگر وہ ایسی امیدیں بھی ہوں جو بہت عزیز ہوں، تو وہ شخص جو کسی قدر وقت کا حامل ہے۔ اس عمل سے مایوس نہیں ہوگا۔ یہ درست ہے کہ بعض کے لیے یہ معاملہ ایک المیہ ہوگا۔ جو اپنے فیصلہ کن ایام میں اسی اعتماد کے زیر اثر اچکے ہوں کہ ادب، ”تغیر“ مصوری اور ڈراما میں اب ان کے کرنے کو کچھ بھی باقی نہیں رہا۔ ایسے لوگوں کے مایوس ہونے سے کیا نقصان ہوگا؟ اب تک یہ روایت رہی ہے کہ ایسے معاملات میں کسی حد کو قبول نہ کیا جائے، اور یہ سمجھ لینا چاہئے کہ ہر دور میں ہر کام اور شعبہ میں کچھ نہ کچھ کرنے کے لیے موجود ہوتا ہے۔ ایسے موافقات کو کسی نہ کسی طور پر حاصل کر لینا چاہئے۔ اور یہ نظر انداز کر دینا چاہئے کہ موت کے بعد لوگ کیا کہیں گے۔ کیا وہ تخلیقات بچائے دوام اور قبول عام حاصل کریں گی یا ضائع ہو جائیں گی۔ ایسا فیصلہ ایک روحانی طبیعت کا مالک ہی کر سکتا ہے۔ رومن قوم میں ایسے افتخار کا کوئی مقام نہ تھا۔ ہم اس شخص کے متعلق کیا سوچیں گے جو ایک ختم شدہ کان کے منہ پر کھڑا ہو، اور اسے یہ بتایا جائے کہ کل اس کان میں ایک نئی رگ دریافت ہو جائے گی۔۔۔۔۔ یہ ایک ایسی ترغیب و تحریک ہے جو اس دور میں انتہائی غلط اور سازشی ادب کی طرف سے پیش کی جاتی ہے۔ کہ ایسے سوختہ سماں سے کہا جائے کہ نزدیک ہی ایسی ایک اور کان موجود ہے جس میں معدنیات وافر مقدار میں دستیاب ہیں۔ آئندہ نسلوں کے لیے تو یہ سبق مفید ہے کہ انھیں یہ بتایا جائے کہ مستقبل کے امکانات کیا ہیں اور وہ کیوں فائدہ مند ہیں۔ اور وہ کیا امور ہیں جو داخلی ریا کاری سے خارج کردی گئی ہیں، مگر اب تک ایسا نہیں ہوا بلکہ عوام کی غلط سمت میں رہنمائی کی جارہی ہے اور ان کی ذہانت اور قوت کو ضائع کیا جا رہا ہے۔ مغربی یورپ کے باشندے یہ سوچ اور محسوس کر سکتے ہیں کہ زندگی کے کسی موڑ پر اگرچہ وہ صحیح سمت کے متعلق ہمیشہ سے بے خبر ہیں، کسی نہ کسی وقت صحیح سمت اور راستہ تلاش کر لیں گے یا خود بخود پالیں گے۔ اور اگر بد قسمت رہے تو ناکام ہو جائیں گے۔ مگر اب صدیوں کا تجربہ انھیں یہ آگاہی بخشتا ہے کہ اپنے مزاج یا افتاد طبع کا عام شغلی روش اور منصوبے سے موازنہ کیا جاسکتا ہے۔ اور اپنے اختیارات اور مقاصد کا جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ اور میں صرف یہ امید کرتا ہوں کہ نئی نسلوں کے لوگ اس کتاب کے مطالعہ سے تغزل کی بجائے تکنیکی ہنر، مصوری کے برش اور رنگ کی جگہ سمندر، اور منافقانہ علی اطوار کے بجائے سیاست کو اختیار کریں گے۔ یہی بہتر ہو گا کہ وہ غلط راستہ اختیار نہ کریں۔

(۱۵)

یہ مسئلہ ابھی تک بحث طلب ہے کہ تاریخ عالم کی صورتات اور فلسفے کا آپس میں کیا رشتہ ہے؟ ہر اصلی تاریخی تالیف فلسفہ ہی ہے۔ اگر وہ محض چوٹیوں کا نل نہ ہو۔ مگر ایک مضبوط فلسفی کے اخذ کردہ نتائج متوازن اور شدید اغلاط کا مظہر ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فلسفی اپنے اخذ کردہ نتائج کو دائمی اور ناقابل تغیر سمجھتا ہے۔ وہ اس حقیقت کو نظر انداز کرتا ہے کہ ہر قسم کا خیال اور فکر عالم تاریخ ہی میں جڑتا ہے۔ اور اس لیے عمل فنا ناگزیر ہے۔ وہ یہ یقین کر لیتا ہے کہ عظیم فکر دائمی اور ناقابل تغیر مقصدیت کا حامل

ہوتا ہے (جینٹل مینڈ) اور یہ کہ ہر زمانے کے عظیم مسائل یکساں ہوتے ہیں لہذا ان کے جوابات کے تجربے کی صورت حتیٰ ہوتی ہے۔

مگر اس صورت میں سوال اور جواب ایک ہی ہیں۔ اور بڑے مسائل یا سوالات اس لیے عظیم ہوتے ہیں کہ غیر مساوی جوابات کی حقیقت کو جذباتی انداز میں طلب کیا جاتا ہے، اور وہ اسی لیے زندگی کی علامات سمجھے جاتے ہیں، کیونکہ وہ اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ لیکن وہ ادبی صداقت نہیں۔ ہر فلسفہ صرف اپنے دور تحقیق ہی کا اظہار کرتا ہے۔ (صرف اپنے ہی دور کا) اگر فلسفے سے ہماری مراد موثر فلسفہ ہے اور محض علمی یا ذہنی عیاشی نہیں۔ یعنی بعض مسائل کے قبل از وقت تیار جو ابیات کی فراہمی تو ہمیں یہ معلوم ہو گا کہ کوئی بھی دو مختلف ادوار یکساں مسائل کے شکار نہیں ہوتے۔ فرق صرف فانی اور دائمی اصولوں کا نہیں، بلکہ ان اصولوں کا ہے جو اپنے دور میں زندہ رہے ہیں اور ان اصولوں کا جو کبھی بھی زندگی کی نعمت سے سزاوار نہیں ہوتے۔ خیالات کا غیر فانی یا دائمی ہونا ایک سراپ ہے۔ ضروری مسئلہ یہ ہے کہ وہ انسان کیسا ہے جو اس کا اظہار کر رہا ہے۔ وہ فلسفی جتنا عظیم ہو گا اس کا فلسفہ بھی اتنا ہی عظیم اور مہنی بر صداقت ہو گا۔ اور یہ کہ ایک عظیم ادبی تحقیق اپنے جملہ عناصر کے لیے صحت کے ثبوت مہیا کرنے سے ناورٹی ہوتی ہے، بلکہ اس کا ایک دوسرے سے مقابلہ و موازنہ بھی غیر ضروری ہوتا ہے۔ اپنی رفتوں کے مقام پر فلسفہ اپنے عہد کے جملہ مسائل کا حل پیش کرتا ہے، اپنی ذات میں انہیں سولے پھر اسے کسی دوسری حیثیت میں تشکیل کردے اور بہتر سے بہتر انداز میں پیش کرے۔ بعد کے دور میں کسی فلسفے کا سائنسی صورت اختیار کر لینا یا علمی فعالیت کی علامت قرار پانا ایسی حالت میں غیر اہم ہو جاتا ہے۔ کسی نظام فلسفہ کو قائم کر کے جدید تصورات کی کمی کو دور کرنے کے مقابلے سے اور کوئی عمل زیادہ اہم نہیں۔ اگر کسی عہدہ گدھے کی طرف سے کوئی عجیدہ تصور بھی پیش کر دیا جائے تو اس کی کوئی قدر و قیمت نہیں۔ کسی اصول کی اہمیت اور ضرورت کا فیصلہ اس امر پر ہوتا ہے کہ اس کی انسانی زندگی کو کس قدر ضرورت ہے۔

باب دوم

مطالب اعداد

یہ ضروری ہے کہ آغاز سے قبل بعض بنیادی اصطلاحات کی طرف توجہ مبذول کرادی جائے، جو اس کتاب میں بعض مخصوص معانی میں استعمال ہوئی ہیں اور ان کے مطالب مرتبی اور بعض اوقات جدید بھی ہیں۔ اگرچہ ان اصطلاحات کے مطالب بحث کے دوران دلائل کی روشنی میں خود بخود واضح ہوتے جائیں گے، اس کے باوجود ان کے صحیح معانی کی وضاحت لازمی ہے۔ تاکہ آغاز ہی سے ان کے متعلق کوئی غلط فہمی نہ رہے۔ یہ اصطلاحات فلسفے میں رائج ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ وجود (Being) اور نکون (Becoming) کے متعلق غلط فہمی یا اشتباہ پیدا ہو، اور ان دونوں اصطلاحات میں جو معانی کا تضاد ہے وہ سمجھ میں نہ آئے۔ نکون سے مراد ایک لاشعری عمل ہے، جو حقیقت اور ایک امر واقع کو ظاہر کرتا ہے (جس طرح طبیعات میں یکساں رفتار (Uniform Velocity) اور شرط حرکت (Condition of Motion) اور نکون کے نظریہ حرکت کے بنیادی مفروضے کے متعلق) ان اشیاء کو زمرہ نکون میں شامل کر لیا جاتا ہے۔ دوسری طرف وہ نتائج ہیں جو ہم فی الواقع حاصل کرتے ہیں، ان کی بنا پر ضروری ہے کہ ہم گونے کے ہمراہ شعوری طور پر حتیٰ عناصر کی شناخت کر لیں۔ یعنی وجود اور نکون کی اصطلاحات کو سمجھ لیں۔ اس حقیقت کے باوجود کہ انسانی جو ہر ہمارے تجریدی تصور کی گرفت سے ناوردی رہے۔ ہمیں اس تضاد کا واضح اور صاف صاف تصور سمجھ میں بجائے گا۔ جو ہمارے شعور میں بنیادی حیثیت سے جاگزیں ہے۔ یہ حقیقت ہے جس تک ہماری رسائی لازمی ہے۔ اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ وجود ہمیشہ نکون پر مبنی ہوتا ہے، اس کے برعکس بھی نہیں ہوتا۔

میں اس کے بعد الفاظ حقیقی (Proper) اور غیر (Alien) کا تعارف کرانا چاہتا ہوں۔ یہ دو الفاظ وہ ہیں جو ہر انسان کو عالم بیداری میں (حالت خواب میں نہیں) صاف سمجھ میں آجاتے ہیں۔ اور اسے ان کی کسی تعبیر یا تشریح کی ضرورت نہیں ہوتی۔ لفظ غیر یا اجنبی (Alien) ہمیشہ ایک بنیادی اصول کے تحت استعمال ہوتا ہے، اور صرف ادراک کے سہارے سمجھا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اس کا تعلق عالم خارج سے ہوتا ہے۔ یعنی زندگی کا وہ پہلو جس کا تعلق صرف ادراک و احساس سے ہے۔ بڑے بڑے مفکرین اس تعلق کی وضاحت میں

کوشاں رہے ہیں۔ اس میں وجدان، مظاہر اور مشاہدے کی مدد سے کام لیا گیا ہے۔ کائنات کو بطور عزم اور بطور تصور دونوں طرح سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ خودی اور بے خودی کو بھی زیر بحث لایا گیا ہے۔ اس کے باوجود ان اشیاء کا علم انسانی دسترس میں نہیں آیا۔ اور نامکمل ہی رہا۔

اسی طرح مخصوص یا حقیقی (Proper) احساس پر مبنی انسان کی حیات داخلی و ایسے براہ راست اور غیر متغیر طریق سے آگاہی حاصل ہوتی ہے کہ اس کا تجزیہ فکر سے تجزیہ نہیں کیا جاسکتا۔

میں اب روح اور عالم کے فرق کی طرف رجوع کرتا ہوں۔ اس اختلاف کا وجود انسانی شعور کی بیداری کے عین مطابق ہے۔ اس اختلاف میں تعبیر، مغالٰی اور تیزی کے درجات کا فرق ہے۔ اسی لیے اسے شعور حیات اور روحانیت کے فرق سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ درجات احساس و علم سے لے کر پوری ہستی پر چھا جاتے ہیں۔ ان کے باعث جو داخلی بصیرت کا نور جنم لیتا ہے، وہ انسان کی ابتدائی حالت اور دور طفولیت کے مطابق ہے (اور ان لحاظ کا ترجمان ہے جو مذہب اور فنی تحریک سے وجود پاتے ہیں۔ جب کوئی ثقافت شباب حاصل کرتی ہے تو یہ احساس آہستہ آہستہ کم ہو کر ختم ہو جاتا ہے) یہ احساس عین عالم بیداری تک قائم رہتا ہے، جب کہ قوت دلائل تیز ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر کائنات اور پھولین کے نزدیک روح اور عالم کو ذات اور معرض تصور کرنا چاہیے، مگر شعور کی یہ تفکیک جو داخلی علم کے نتیجے میں محسوس ہوتی ہے، مختلف خالوں میں تقسیم نہیں کی جاسکتی۔ اور نہ ہی ان دونوں حقیقتوں کو علیحدہ علیحدہ شناخت کیا جاسکتا ہے۔ زبانی بیان جو اکثر اوقات مصنوعی ہوتا ہے، قابل اعتبار نہیں ہوتا۔ کیونکہ یہ صرف داخلی تجربات ہیں، اور ہمیشہ ایک اکائی کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں، اور اپنی مکمل صورت قائم رکھتے ہیں۔ وہ لوگ جو پیدائشی طور پر تصوراتی یا حقیقت پسند ہوتے ہیں۔ دونوں کی علی تو نسیمات و تعبیرات یکساں ہوتی ہیں۔ چونکہ یہ دونوں تصورات باہم پیوستہ اور پیچ در پیچ ہوتے ہیں۔ اس لیے ان کی کیفیات کا عرفان ممکن نہیں۔ اور ہمیشہ وجود واحد کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ روح اور عالم دونوں ایک دوسرے کی بنیاد پر قائم ہیں۔ ان میں علت و معلول کی شناخت ناممکن ہے۔ جب کبھی کوئی فلسفی ایک یا دوسرے پر زیادہ زور دیتا ہے تو اس سے وہ صرف اپنی ذات یا شخصیت کا اظہار کرتا ہے۔ اور اس کا بیان سوانحی اہمیت سے زیادہ کا حامل نہیں ہوتا۔

پس جب ہم بیداری شعور کو ساخت کے لحاظ سے کشاکش تضادات سمجھتے ہیں اور اس پر اصول نگین قائم کرتے ہیں تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ اس کے وجود کی شناخت ہو گئی ہے۔ اور لفظ حیات کو ایک مکمل معانی مل گئے ہیں۔ یعنی وہ لفظ نشوونما (حرکت و نمو) کے قریب المعانی ہو گیا ہے۔ اب ہم نگین اور اشیائے وجود کو صورت کی اصطلاح کی مدد سے بیان کر سکتے ہیں؟ اور ان دونوں کو اعلیٰ الترتیب حقائق اور زندگی کے نتائج کا نام دے سکتے ہیں۔ جو موجود ہے اور جس کا ہمیں شعور حاصل ہے۔ ایک انسان کو حالت بیداری میں اس کی مخصوص حیات روانی سے آگے بڑھتی ہوئی، اور متواتر اپنی تکمیل کرتی ہوئی، اس کے اپنے شعور میں عناصر حیات کی نمو کا احساس پیدا کرتی ہے۔ اسی حقیقت کو حال کہتے ہیں۔ اور یہ سمجھنے کے عقین کے راز

آشکار کرتا ہے۔ وہی راز جو لسان عظیم میں خفیہ رکھے جاتے ہیں۔ اور "زمان" کی اصطلاح میں ان کے مطالب کے اظہار کی ناکام کوشش کی جاتی ہے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ وجود (دوران عمل دشوار) اور موت میں قریبی تعلق ہے۔

اب اگر ہم روح کے متعلق بحث کے حدود متعین کریں۔ یعنی روح جیسا کہ ہمیں اس کا احساس ہوتا ہے۔ اور نہ اس معقول صورت میں کہ اب تک ہم جس سے آشنا ہیں۔ کیونکہ امکان اور عالم یا کائنات (ان الفاظ کے معانی انسان کے داخلی شعور میں واضح ہیں اور ان میں غلطی کا امکان نہیں) دوسری طرف ہمیں حقیقت نظر آتے ہیں۔ گویا اس صورت میں ہم دیکھتے ہیں کہ زندگی کے حقائق کو اس صورت میں کامیابی سے عمل کر لیا گیا ہے۔ سمت کی خاصیتوں کے تعین کے لیے امکان کو مستقبل کا نام دیا جاتا ہے۔ اور جو وجود میں آچکا ہے اسے ماضی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس طرح خود بخود مرکز ثقل مرکز حیات کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ نئے ہم حال کا نام دیتے ہیں۔ روح وہ حقیقت ہے، جسے ابھی تک زیر دام لانا باقی ہے۔ کائنات کی تکمیل ہو چکی ہے، حیات، زیر تکمیل ہے۔ اس پس منظر میں ہم ایسے الفاظ کو بیان کرنے کے قابل ہوئے ہیں۔ لہذا دورانیہ، ترقی، زندگی، جسم، پیش، وسعت، مقصد، بھرپور خلائے زندگی، وغیرہ۔ ان تمام الفاظ کے حتی معانی کی ہمیں آئندہ ضرورت ہوگی۔ تاہم تاریخی تناظر کو سمجھ سکیں۔

آخر میں ان دو الفاظ کا ذکر ہو گا جو بہت استعمال ہوئے۔ وہ ہیں تاریخ اور فطرت، قارئین کے علم میں ہے کہ یہ الفاظ اپنے مروجہ اور مخصوص معانی میں استعمال کیے گئے ہیں۔ ان الفاظ میں ادراک کی امکانی کیفیات کی نشاندہی ہوتی ہے۔ اور علم پر مکمل گرفت کا پتہ چلتا ہے۔ وجود اور نگین دونوں پر۔ یعنی حیات اور اشیائے ماضی۔ مجالس، روحانیت آمیز، منظم، اور غیر منظم تاثر جو حالات کی روشنی میں اپنا راستہ تلاش کرتا ہوا نگین یا وجودی، سمت (زمان) وسعت (مکان) یہ تمام حقائق اس بیان پر حاوی ہیں۔ اور ایسا کوئی مسئلہ نہیں کہ ایک عامل دوسرے پر غالب رہے۔ بلکہ اس امر کے امکانات کہ جو عالم خارج سے ہماری مخصوص زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ہماری حیات کی تصدیق کرتے ہیں وہ متعدد ہیں۔ اور جہاں اور غیر مجالس ہیں اور خالعتا، نامیاتی اور خالعتا، میکانیکی، عالمی تصور پیش کرتے ہیں (اس محاورے کے خالص لفظی معانی ہیں) اور اس سلسلے کے انتہائی رکن ہیں۔ قدیم انسان (جہاں تک ہم اس کے کاروبار اور شعور کا اندازہ کر سکتے ہیں) اور ایک بچہ (جیسا کہ ہم یاد کر سکتے ہیں) ان امکانات کے متعلق پورا پورا ادراک نہیں رکھ سکتے۔ عالمی شعور کے اس اعلیٰ ادراک کی ایک شرط یہ ہے کہ زبان کی دولت موجود ہو۔ اس کا مطلب نہ صرف انسانی کلام ہے، بلکہ ایک ثقافتی زبان بھی ہے۔ مگر قدیم انسان اس نعمت سے محروم تھا۔ اور عالم طفولیت میں اس کا وجود تو ہوتا ہے مگر وہ بچے کی دسترس میں نہیں ہوتی، دوسرے الفاظ میں یہ دونوں دنیا کے متعلق واضح اور حقیقی علم سے محروم ہوتے ہیں۔ اس لیے وہ تاریخ اور فطرت دونوں کے علم سے بے بہرہ ہونے کی وجہ سے، وہ ثقافت کی نعمت سے بھی محروم رہتے ہیں۔

اس بحث کے نتیجے میں ہم کا اہم لفظ (ثقافت) کو اہم اثباتی معانی حاصل ہو جاتے ہیں۔ جن معانی میں ہم آئندہ صفحات میں اس کا استعمال کریں گے۔ اسی انداز سے جیسا کہ ہم نے روح کو امکانی اور کائنات کو حقیقی قرار دیا ہے۔ پس اب ہم امکانی اور حقیقی ثقافت میں تمیز کر سکتے ہیں۔ ثقافت ایک تصور (بالعموم یا مخصوص) کے طور پر وجود ہے اور اس تصور کا بنیاتی جسم 'سارے کا سارا دیکھا جاسکتا ہے' جو بین ہے اور محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ایک قابل ادراک تجربہ ہے 'عمل اور نقطہ ہائے نظر مذہب اور ریاست' ادب اور سائنس' عوام اور شر' معاشی اور معاشرتی اشکال' تقریر' قوانین' رواجات' اطوار' چہرے کے خطوط اور لباس یہ سب اس کے مظاہر ہیں 'تاریخ کی سطح جتنی بھی بلند ہوگی وہ زندگی سے اتنی ہی قریب ہوگی۔ اس کا تعلق حالت نکوئی سے ہوگا تو وہ امکانی ثقافت کی حقیقتوں کی ترجمان ہوگی۔

ہمیں اس اضافے سے گریز نہیں کرنا چاہیے کہ مطالب کی توضیح بالعموم قابل ابلاغ نہیں ہوتی۔ ان کی امتیازی خصوصیات 'تعریف یا ان کی تائید میں ثبوت' ان کی عمیق فکر صرف محسوس کی جاسکتی ہے' اور تجربے اور وجدان کے ذریعے سے دل تک پہنچتی ہے۔ ایک امتیازی خصوصیت ایسی ہے جس کا بیان کبھی نہیں ہوا' وہ اس تجربے سے متعلق ہے جو خود فرد پر گزرا ہے اور وہ تجربہ جس کا اکتساب کیا گیا ہو۔ یہ ایک عین یقین کی کیفیت ہے جو مختلف وجدانات ہی سے حاصل ہوتی ہے۔ یہ بصیرت یا القاء یا شاعرانہ آمد یا تجربات زندگی' جو انسان کو اپنے قد سے اونچا کر دیتے ہیں (جو گوئے کے تصور تخیل کے مطابق) اس کے معقلاً ط ۷۰ کار اور حیاتیاتی تجربے راجع ہوتا ہے۔

پہلے معانی مشابہت تصاویر 'علامت' دوسرے بذریعہ ترکیب 'قواعد' منصوبہ بندی سمجھائے جاتے ہیں۔ وجود کا تجربہ اکتساب سے ہو جاتا ہے۔ فی الحقیقت جیسا کہ ہم دیکھیں گے 'وجود کا حصول انسانی ذہن کے لیے کسی شے کی تخیل کے مشابہ ہے جس کا ادراک آسان ہے مگر اس کے برعکس نکوئی حالت کا شعور صرف تجربے اور ایسے ادراک سے ہوتا ہے جس میں الفاظ کام نہیں دیتے لیکن شعور اسے قبول کر لیتا ہے۔ انسان کا علم تاریخ فی الحقیقت خود انسان ہی سمجھنے کا دوسرا نام ہے۔ وہ آئیں جو کسی اجنبی روح کا نظارہ کرنے کی اہل ہیں' اور اس کی گہرائیوں میں اتر سکتی ہیں انھیں اکتساب کے مروج طریقوں اور ان تحقیقی اصولوں کی ضرورت نہیں جو "تفہید عقل محض" میں فراہم کیے گئے ہیں۔ اس کے باوجود جب تاریخی تصویر خالص ہوگی تو اس کی تقسیم مشکل ہوگی۔ کیونکہ تصویر فطرت کی خالص میکانیت جیسا کہ کانٹ اور نیوشن نے پیش کی ہے' اس کا ادراک صرف اسے اچھی طرح سے سمجھنے اور قوانین کے تحت اسے عمل جراحی سے گزارنے اور مساوات کے ذریعے جائزہ لینے اور بالآخر اسے کسی نظام کی صورت دینے ہی سے ہوتا ہے۔ خالص تاریخ کا جسم نامی 'پلائی ٹس' ڈالتے اور جیارڈانو کی طرح صرف وجدانی بصیرت ہی سے دیکھا جاسکتا ہے۔ اور اس کے بعد اسے علامات کی مدد سے شاعرانہ اور فنی شکل دی جاسکتی ہے۔ گوئے کی نظم "زندہ فطرت" تاریخ ہی سے متعلق ہے۔

(۲)

اس امر کی مثال دینے کے لیے کہ روح کس طرح بیرونی دنیا کی تصویر سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ ظاہر کرنے کے لیے یہ دیکھنا ہوگا کہ کوئی ثقافت کس قدر عالم وجود کے تصور کو انسانی وجود کی روپ میں بیان کر سکتی ہے اور اس کی موجودگی کا اکتساب کر سکتی ہے۔ میں نے اس غرض کے لیے عدد 'کا انتخاب کیا ہے۔ جو ایک ایسا ابتدائی عامل ہے جس پر دنیا کے تمام ریاضیاتی نظام بھروسہ کرتے ہیں۔ میرے اس عمل کا ایک باعث یہ بھی ہے کہ حساب ایک ایسا علم ہے جو صرف چند انسانوں ہی کی پوری گہرائی کے ساتھ دسترس میں ہے۔ اور انسانی ذہن کی تخلیق میں ایک مخصوص حیثیت کا حامل ہے۔ یہ ایک مشکل ترین سائنس ہے۔ اس کی مثال منطق سے بھی دی جاسکتی ہے مگر اس کے مقابلے میں یہ زیادہ جامع اور مکمل ہے۔ یہ ایک جی بر صداقت ہنر ہے۔ یہ مجسم سازی اور موسیقی کی طرح القائی رہنمائی کا محتاج ہے۔ اور اس کی ترقی میں بہت سی صورتیں اور روایات شامل ہیں 'سب سے بڑھ کر یہ اعلیٰ درجے کے مابعد الطبیعیات بھی ہے' جیسا کہ اللاطون اور لے ہنز نے ہمیں بتایا ہے۔ آج تک ہر فلسفہ ریاضی کے ہمراہ ہی جوان ہوا ہے۔ اور اسی کا حصہ رہا ہے۔ عدد غلطی ضرورت کی علامت ہے۔ خدا کے تصور کی طرح یہ بھی فطرت کے حتمی معانی کے عرفان میں مدد دیتا ہے۔ عدد کا وجود ایک سرست راز کہا جاسکتا ہے۔ اور ہر مذہب کی فکر نے اس کا اعتراف کیا ہے۔

جیسا کہ ہر وہ شے جو عالم نگوین میں ہو 'اپنے اندر اصل سمت کی خاصیت رکھتی ہے (ناقابل تغیر۔ رجعت ناپذیر) حالت نگوین میں جتنی بھی تبدیلیاں ہوتی ہیں' ان کا باعث وسعت پذیری ہوتا ہے' چونکہ یہ دونوں الفاظ اس مقصد کے لیے تسلی بخش نہیں ہیں' اس لیے صرف ایک معنوی اختلاف قائم کیا جاتا ہے۔ عالم نگوین کی ہر شے خود وجود وسعت پذیر ہوتی ہے۔ (مکانی اور مادی دونوں لحاظ سے)۔ اس لیے یہ اشیاء ترتیب کے لحاظ کی بجائے عددی لحاظ ریاضی بیان کی جاتی ہیں۔ ریاضی کے اعداد اپنے اندر ریاضی کی حد بندی کے حامل ہوتے ہیں۔ اور اعداد اس صورت الفاظ سے مشابہت رکھتے ہیں جو کہ نسب نما ہونے کے لیے ان پر احاطہ بھی کرتے ہیں۔ اور اس بنا پر عالمی تاثرات کو دور رکھتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ اس سلسلے میں عمیق ترین گہرائیوں میں جانا اور ان کا بیان کرنا ممکن نہیں' مگر اصل اعداد جن کے ساتھ ماہر ریاضی کام کرتا ہے۔ ان کی صورت 'اصول' علامت' خاکہ المختصر اعداد کی علامت جسے وہ سوچا' لکھتا یا پوتا ہے وہ بینہ درست ہوتی ہے (بالکل اسی طرح جس طرح الفاظ کا استعمال)۔ ان گہرائیوں کا پہلا عدد قابل تصور' قابل ابلاغ' جامع ہوتا ہے اور اسے داخلی یا خارجی آنکھ سے دیکھا جاسکتا ہے۔ جسے حد بندی کی نمائندگی کے طور پر قبول کیا جاسکتا ہے عدد کی اصل اساطیر سے ملتی جلتی ہے۔ قدیم انسان ان تاثرات کو جنھیں وہ شناخت نہیں کر سکا' عقلمت عطا کر دیتا ہے۔ (ہماری اصطلاح میں اجنبی) اور دیوی دیوتا بنالیتا ہے۔ اس کے بعد وہ انھیں ایسے نام عطا کر دیتا ہے جن کی مدد سے وہ انھیں قبضے میں لے سکے اور ان کی قوت محدود کر سکے۔ اسی طرح اعداد کو بھی وہ اسی طرح نامزد کر کے فطری قوتوں کے اثرات پر قابض ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ اور

یہ عمل اعداد کو نام دے کر انسان دنیا پر قوت و برتری حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کم وقتی تجزیے کے مطابق ریاضی کی عددی زبان اور کسی زبان کی قواعد کی تشکیل میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ منطق ہمیشہ ریاضی کی ایک نوع ہے اور ریاضی منطق کی۔ لہذا ذہانت سے متعلق تمام افعال جو ریاضی سے متعلق ہوں، مثلاً "ناپ تول، شمار، نقاشی، ترتیب دینا یا تقسیم کرنا" انسان ہر وسیع شے کی تحدید کرتا ہے اور یہ عمل الفاظ پر بھی ہوتا ہے یعنی کسی واقعے کو اس کے ثبوت کے حوالے سے بیان کرنا۔ یا نتائج نظریات نظام اور اصولوں کی نسبت سے اظہار کرنا، اور صرف اسی قسم کے افعال کی بنا پر (جو ممکن ہے کہ کم و بیش غیر ارادی ہوں) ایک جاگتا ہوا انسان اعداد کو استعمال کرنے لگتا ہے تاکہ مخصوص اوصاف قصاصد اور مختلف اجتماعی وحدتوں کی نشاندہی ہو سکے۔ المختصر عالمی صورت کی یہ تشکیل جسے وہ مناسب اور مستحکم سمجھتا ہے، اس فطرت کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ اور یہ یقین کر لیتا ہے کہ فطرت کو شمار کیا جاسکتا ہے۔ جبکہ تاریخ ان سب کا مجموعہ ہے جن کا ریاضی سے تعلق ہے۔ لہذا قوانین فطرت یقینی طور پر درست ہیں کیونکہ یہ ریاضی سے متعلق ہیں۔ اور کلیہ کا یہ کہنا بجا ہے "کہ فطرت کو ریاضی کی زبان میں لکھا گیا ہے" اور گانت کی بیان کردہ یہ حقیقت کہ طبی سائنسوں کے حدود کی تنہا اطلاقی ریاضی کے امکانات تک ہے۔ پھر اعداد، حد بندی کی علامت کی حیثیت سے ہر حقیقت کا جوہر ہیں جن کا عرفان ممکن ہے۔ جن کی تحدید کی جاسکتی ہے اور ہر حقیقت کے جوہر کے طور پر ابھرتے ہیں۔ اور فوری طور پر اپنا وجود پالیتے ہیں۔ جیسا کہ نیشا فورٹ اور بعض دیگر فلسفی یہ مشاہدہ کر سکتے ہیں اور ایک طاقتور داخلی وجدان اور مذہبی اقیانوس کی بنا پر اس کا اعلان کر چکے ہیں۔ بایں ہمہ ریاضی کا مطلب ہے کہ اشکال کی صورت میں عملی فکر یا فکر عمل۔۔۔۔۔ اسے عام سائنسی ریاضی کے ساتھ گڈھ نہیں کرنا چاہیے۔ وہ صرف عددی نظریات ہیں جو اسباق اور ان کی وضاحت کے لیے تیار کیے جاتے ہیں۔ ریاضی کی وہ فکر اور بصیرت، ثقافت جس کی ائین ہوتی ہے۔ بعض اوقات دوسری صورتوں میں اس کی مکمل نمائندگی نہیں ہوتی۔ تحریری ریاضی میں اس کا فلسفہ خصل نہیں کیا جاسکتا۔ اور فلسفے کی کتب میں ریاضی کی بصیرت کا عرفان نہیں ہوتا۔ عدد ایک ایسے منبع سے برآمد ہوتا ہے۔

جس میں سے اور بھی بے شمار سوتے باہر نکلتے ہیں، پس ہر ثقافت کے آغاز میں ہمیں ایک ایک قدیم اسلوب نظر آتا ہے۔ جسے بعض صورتوں میں ہندسہ کہا جاتا ہے، قدیم یونانی بھی اس سے واقف تھے۔ ایک مشترک عامل جو خالصتاً ریاضیاتی ہے۔ دسویں صدی قبل مسیح میں اسے مصر میں چوتھے خاندان کے عہد کے مندروں کی تعمیر میں استعمال کیا گیا۔ اسے کلاسیکی اسلوب کا ترجمان قرار دیا جاتا ہے۔ اس طرز تعمیر میں خطوط مستقیم اور قائمہ زاویوں کا وہ نمونہ ملتا ہے، جو بعد میں عیسائی تابوتوں کے نقشوں میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ رومی فن تعمیر اور نقش نگاری میں بھی یہ پایا جاتا ہے۔ یہ کسی کی نقل نہیں بلکہ ارادہ "ہر نقش خواہ وہ انسانی ہو یا حیوانی، کسی نہ کسی صوفیانہ عدد کا ترجمان ہے اور اس کا براہ راست تعلق موت کے رازوں سے ہے (جس کی علامت مصائب اور دشواریوں میں گھرا ہوا نقش ہے)۔

رومی گرجے اور ڈورک مندر جبری ریاضی ہیں۔ کلاسیکی ثقافت میں نیشا فورٹ بلاشبہ پہلا شخص تھا۔

جسے یہ تصور معلوم ہوا کہ کائنات کی ہر شے میں اعداد کا سائنسی نظام ہی کار فرما ہے، جو معیار اور عظمت کی علامت ہے۔ اس سے قبل بھی فن تعمیر میں ریاضی کو چابکدستی اور ہنرمندی سے استعمال کیا جا رہا تھا۔ جس کی مثال ڈورک کے ستونوں اور سنگی مجسموں میں پائی جاتی ہے۔ دنیا کے عظیم فن یکساں ہوتے ہیں۔ ان کی تعبیر کی صورت عددی تحدید کے تحت تبدیل ہو سکتی ہے۔ (مثلاً "روغنی نقش گری میں فاصلے کا تصور)۔ ریاضی کا ایک اعلیٰ نمونہ، بغیر کسی سائنسی اصول کے استعمال کے بھی وجود میں آسکتا ہے۔ اور عین ممکن ہے کہ مشاعرہ کو ریاضی کے ان اعلیٰ اصولوں کا ادراک بھی نہ ہو جو اس کی صنعت میں پوشیدہ ہوں۔

اس مضبوط عددی ادراک کی موجودگی میں جو قدیم حکومت کے دور میں عالم وجود میں آئی، اور اہرام مصر تعمیر ہوئے اور عوامی بہبود کے نظم و نسق کے تحت ذخائر آب کی تعمیر (تقویم کا کافی الحال ذکر نہیں کرتے) سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اہالیانِ مصر چوتھی حکومت کے عہد میں ہر طرح سے مصریوں کے ہم پلہ تھے۔ آسٹریلیا کے قدیم باشندے جنہیں ذہنی طور پر انتہائی پس ماندہ اور بالکل ابتدائی انسان سمجھا جاتا ہے، وہ ایک ایسی ریاضیاتی جبلت کے مالک ہیں (یا اس کے مساوی)۔ وہ شمار اعداد کی ایک ایسی صلاحیت کے مالک ہیں جس کا الفاظ میں اظہار ممکن نہیں)۔ ان کی خلائے خالص کو پر کرنے کی صلاحیت یونانیوں سے نمایاں طور پر برتر ہے۔ ان کی بوم ریک صرف ان کے علم ہندسہ کے شعور پر دلالت کرتی ہے (لہذا۔۔۔ ہم اس سلسلے میں متعلق فعل کا انتخاب بعد میں کریں گے)۔ جو کچھ بھی وہ پیش کرتے ہیں وہ غیر معمولی پیچیدہ اور قابل قدر ہے۔ اور رشتہ و تعلق کے بارے میں وہ جس طریق اظہار کا انتخاب کرتے ہیں، اس قدر خوبصورت زبان ترقی یافتہ ثقافتیں بھی پیش کرنے سے قاصر ہیں۔

ایک بار پھر ایک مشابہت کا ذکر کیا جا رہا ہے، جو اقلیدی ریاضی اور یونانیوں کے ہاں حول اذراقتہ دور کی عدم موجودگی ہے، ان کے ہاں نہ تو تقریبات اور اجتماعی مسرت کا کوئی احساس ہے اور نہ شمالی کا کوئی غم۔ جبکہ انھارویں صدی عیسوی کا بے ذوقی پر مبنی فن تعمیر جو کلاسیکی دور سے انتہائی مختلف ہے۔ ہمیں خلائی تجزیے کی ریاضی مہیا کرتا ہے۔ علاوہ ازیں تجربہ کار اور ہر فن مولا افراد پر مشتمل ایک عدالت اور ایک ایسا ریاستی نظام جو چالاک اور محرک کارکنوں پر مشتمل ہے، پیش کرتا ہے۔

یہ روح ہی کا اسلوب ہے جو اعداد کی دنیا میں ظاہر ہوتا ہے اور دنیائے اعداد میں سائنس کے علاوہ اور بھی بہت کچھ شامل ہے۔

(۳)

اس بحث سے ایک فیصلہ کن نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ جواب تک ماہرین ریاضی کی نظروں سے بھی اوچھل رہا ہے۔

(۴)

اگر ریاضی بھی ظہلیات یا کان کنی کی قسم کی ایک سائنس ہوتی تو اس کے مقاصد کا تعین ممکن ہوتا۔ انسان کے لیے ایسا عمل ممکن نہیں ہو سکتا۔ ہم مغربی باشندوں کو اعداد کے مطلق اپنا تصور پیش کرنا ہوگا اور وہی کردار ادا کرنا چاہئے جو ایتھنز اور بغداد کے ریاضی کے مطلق ادا کیا۔ مگر یہ حقیقت اپنی جگہ پر قائم ہے کہ ہم نام شعبہ ہائے علوم میں بھی اہالیان ایتھنز اور بغداد کا دائرہ کار موجود ہمد کے ماہرین سے بالکل مختلف تھا۔ اب صرف ریاضی رہ گئی ہے اور قطعی ریاضیاتی عمل کا وجود نہیں جسے ہم تاریخ ریاضی کہتے ہیں اس کے مضمرات میں صرف ایک ہی ناقابل تغیر کے حقائق کے مضمرات کا بیان ہے۔ فی الحقیقت یہ عمل فریب کی سطح کے نیچے ایک بالکل الگ 'آزادانہ صورت حالات کی تشکیل' ایک مسلسل قلب ماییت 'بار بار ایک نئی دنیا کی تشکیل اور کینچل اتار کر جدید پیرہن میں زیب تن ہونے کی کوشش اور مکرو فریب کے عمل تعمیر کرنے کی کوشش ہے۔ ایک خالص نامیاتی کمائی جس میں پھول آتے ہیں' فصل پکتی ہے اور ایک خاص وقت میں بہ تازہ ہو جاتی ہے۔ طالب علم کے لیے ضروری ہے کہ وہ اس عمل سے دھوکا نہ کھائے۔ کلاسیک روح کی ریاضی کی کوئٹل عدم سے وجود میں آئیں۔ مغرب کی روح جو صرف مصنوعی تاریخی بل بوتے وجود میں آئی اس کے پاس کلاسیکی سائنس پہلے سے موجود تھی۔ (داخلی طور پر نہیں بلکہ صرف خارج میں) صرف ایک اکتسابی شے کے طور پر جسے اسے حاصل کر کے اپنے قبضے میں کرنا تھا، بظاہر اس میں تغیر و تبدل اور تشکیل کی ضرورت تھی۔ مگر فی الحقیقت اقلیدی اجنبی نظام کو محو کرنا تھا۔ پہلی صورت کا نمائندہ نیشا غورٹ تھا اور دوسری حالت میں ڈیمکارٹی۔ ان دونوں حالتوں میں عمل میں ہے جیسا کہ پہلے واضح کیا جا چکا ہے۔

اس طرح ریاضی کی صورتی زبان اور محتاجات فنون کبریٰ کی زبان کو واضح طور پر اور کسی شے کے بغیر صاف صاف بیان کر دیا گیا ہے۔ فی الحقیقت فن کار اور مفکر کے مزاج میں بہت زیادہ فرق ہوتا ہے۔ مگر جہاں تک داخلی شعور کے اظہار کے طریق کار کا تعلق ہے وہ دونوں صورتوں میں یکساں ہی ہے۔ مجسمے کی صورت تراشی کا ادراک، نقاش اور موسیقار کا فن فی الواقع ریاضی ہی کے مروجہ منت ہیں۔ ایسی سے ان کی زندگی کی لامتناہیت کی تنظیم کو جلا ملتی ہے جو ہندی تجزیے کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اور سترہویں صدی کا تشکیل ہندسہ ہم عصر موسیقی کو وہ عظمت، قوت اور حسن ترتیب عطا کرتا ہے جو اس عہد میں سرگم کے اظہار کی خصوصیت قرار پایا۔ (اس کو آہنگ و آواز کا ہندسہ کہنا غلط نہ ہوگا۔ اور وہ ہم عصر نقش گری جو اصول خاطر کے تحت وجود میں لائی گئی۔) (خلائی دنیا کا وہ نمدہ ہندسہ جسے صرف مغرب ہی جانتا ہے) یہ القائی فن کی وہ صورت ہے جسے گوئے نے کہا تھا "وہ تصور جس کی ہیئت کی وجدان کی دنیا میں فوری شناخت ممکن ہے۔ جبکہ خالص سائنس کسی مسئلے کا ایسا عرفان نہیں کرتی۔ وہ مشاہدہ کرتی ہے اور قطع برید کردیتی ہے" ریاضی مشاہدے اور قطع برید سے آگے نکل جاتی ہے۔ اور اپنے عظیم لحاظ میں بصیرت کی بنیاد پر وہ سب کچھ حاصل کر لیتی ہے۔ اور اسے تجریدیت کی ضرورت نہیں پڑتی۔ ہم پھر گوئے ہی کا ایک قول نقل کرتے ہیں "ریاضی اسی وقت مکمل ہوتی ہے جب کہ وہ اپنے اندر صداقت کا حسن پالتی ہے۔" اب ہمیں احساس ہونے لگا ہے اعداد کا راز فنی تخلیقات کے راز سے کتنا مشابہ ہے۔ اور ایک پیدائشی ریاضی دان کس طرح

اپنا مقام ذہنی فرار کے عظیم اساتذہ کے برابر حاصل کر لیتا ہے جیہی اور برش اور ان کے ساتھ فن کا سب مل کر اپنی زندگی حاصل کرتے ہیں۔ ہر تخلیق میں حقیقت کا رنگ بھرنے کے لیے سخت جدوجہد کی ضرورت ہے اور اس کی تنظیم کے لیے اسے علامت کا لباس درکار ہے۔ تاکہ اسے خوبصورت بنا کر مخلص عوام کے رو بہ پیش کیا جاسکے۔ جو اس نظم و نسق کو اپنے اندر محسوس تو کرتا ہے۔ مگر اس پر قابو نہیں پاسکتا۔ عدد کا دائرہ کار، سر شعر کے رنگ اور خط کے دائرہ کار کی طرح عالمی شکل و صورت کا عکس ہے، اسی سبب سے لفظ "تخلیق کار" یا عامل کے معانی خالص سائنس کے مقابلے میں ریاضی میں زیادہ اہمیت کے حامل ہیں نیوٹن گاس اور ری مان فطری آرٹس تھے۔ اور ہم جانتے ہیں کہ کس تیز رفتاری سے ان کی تخلیقات کے تصورات ان پر منکشف ہوتے تھے۔ بزرگ ویر سٹراس نے کہا کہ ایک ریاضی دان اگر ساتھ ساتھ شاعر نہ ہو تو وہ کبھی بھی پورا ماہر ریاضی دان نہیں بن سکتا۔

اس کا مطلب ہے کہ ریاضی ایک فن ہے۔ اس وجہ سے اس کا اپنا اسلوب ہے اور ہر اسلوب کا ایک دورانیہ۔ ایسا نہیں ہے جیسا کہ ایک عام آدمی یا فلسفی۔ (وہ بھی اس معاملے میں ایک عام آدمی ہی ہے) یہ خیال کرتے ہیں کہ اس فن میں حسب خواہش تغیر و تبدل ممکن نہیں۔ مگر ہر فن میں وقت کے ساتھ ساتھ تبدیلیاں آتی رہتی ہیں۔ ہر بڑے فن میں ترقی کے مراحل کو (یقیناً) یہ غیر منفعت بخش نہیں ہوگا) ہمعصر ریاضی کے اثرات پر ایک نظر ڈالے بغیر جانچا نہیں جاسکتا۔ موسیقی کے فن میں تغیرات اور لامتناہی تقاضوں کے تجزیے میں گہرے تعلقات پائے جاتے ہیں۔ جن کی تعصبات کو مینہ نفسیات کی بنیادوں پر کبھی بھی زیر غور نہیں لایا گیا۔ سروں کی تخلیق اس سے زیادہ معلومات افزا ہوگی۔ مگر سروں کی تخلیق کا گہرا مطالعہ اور ان کی روحانی بنیاد کا جائزہ اور ان سے پیدا ہونے والے اثرات سب کا مطالعہ یکساں نتائج کا حامل ہوگا۔ کیونکہ یہ خواہش ہے جو آواز کی لامتناہی حدود کو پیدا کرتی ہے جو اس کے تحت تخلیق کیا جاتا ہے۔ قدیم یونانی ربط اور نرسل کی بانسری (لاٹرا، کٹار، اولس اور بھیری) اور عربی رباب اور دوچابی تختے والے گرو۔ (آرگن اور پیانو وغیرہ) اور کمان والے مزامیر اور اتنے قدیم کے رومی دور میں بھی موجود تھے۔ مزامیر کے ان دونوں خاندانوں کی ترقی روحانی طور پر (اور امکانی طور پر) نیکیکی فن یا سائنس کے لحاظ سے بھی (ان سیلک جرمائک نسل کے باشندوں کے ہاتھوں ہوئی جو شمالی جرمنی کے علاقے ویزر اور سائن کے مابین رہائش پذیر تھے۔ آرگن اور قدیم پیانو جدید دور میں انگلستان میں مروج ہیں۔ کمائی مزامیر نے اپنی حتی صورت بالائی اٹلی میں ۱۳۸۰ء اور ۱۵۳۰ء کے مابین حاصل کی۔ بنیادی طور پر آرگن جرمنی ہی میں تیار کیا گیا۔ اور موجودہ عظیم ہیئت جو ظاہر حکومت کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے 'جرمنوں کی وجہ سے وجود میں آئی۔ یہ ایک ایسا باج ہے کہ اس کی نظیر موسیقی کی تمام تاریخ میں نہیں ملتی۔ اگر سر اور تال کا تجزیہ نہ کیا جاتا تو باخ کے دور میں آرگن کے آزادانہ استعمال کو کوئی اہمیت نصیب نہ ہوتی۔ اور اس طرح یہ مغربی اعداد سے اتصال اور کلاسیکی رنگ کی مخالفت ہی کا نتیجہ ہے کہ تانت اور پھونک کے مزامیر وجود میں آئے۔ یہ کسی ایک شخص کا کمال نہیں بلکہ اس میں کئی گروہ شامل ہوئے۔ (تاریں، پھونک سے بنانے والے لکڑی کے تیار کردہ مزامیر، اور دھات سے تیار کردہ باجے، چار انسانی آوازوں کے اتار چڑھاؤ کو مد نظر رکھتے ہوئے ایجاد کیے

نزدیک عدد ایک بصری علامت تھا، جو بالعموم کسی حیثیت کی پیمائش تو نہیں کرتا۔ اس کی حیثیت محض تجریدی واسطے کی ہے، مگر وہ حکومت وجود کی سرمدی چوکی ہے۔ یا یوں کہیں کہ وہ وجود کا وہ حصہ ہے جس کا حواس علیحدہ علیحدہ کر کے تجزیہ کر سکتے ہیں۔ تمام کلاسیکی دنیا بلا استثناء اعداد کو پیمائش کی اکائیاں تسلیم کیا جاتا ہے۔ بطور قدر، طول یا سطح۔ اور اس غرض کے لیے کوئی دوسرا ذریعہ میسر بھی نہیں۔ بلکہ تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ لہذا تمام کلاسیکی ریاضی تشاکل اور تناسب کے زیر پائے ہے۔ (جسے ہندسہ بمعنا) کہا جاتا ہے۔ اقلیدس جس نے اپنا نظام تیسری صدی میں ختم کر دیا۔ یہ کہا کہ مثلث کسی محدود سطح کی پیمائش کے لیے ناگزیر ہے۔ اس سے قبل ایسا کوئی نظام رائج نہ تھا۔ جس میں تین ایک دوسرے کو قطع کرتے ہوئے خطوط یا تین نقاط کے مجموعے کو سمتی صورت کے طور پر استعمال کیا گیا ہو۔ وہ خط کو "طول بلا عرض" متعین کرتا ہے، ہمیں یہ تعریف ہضم کرنا مشکل ہے، مگر کلاسیکی دور میں ایک اشد اذکار نامہ تھا۔

مغربی عدد کا تصور بھی وہ نہیں جو کائنات بلکہ یلیم ہو لٹنے سوچا کہ کوئی ایسی شے جو بطور قدامت 'زمان' سے باہر نکل رہی ہو۔ مگر وہ ایک ایسی شے ہے جو مخصوص طور پر مکانی ہے۔ اور یوں وہ ایک نظام یا ترتیب ہے۔ (یا تو کیفیت) جو یکساں اشیاء کو منظم کرتی ہے۔ حقیقی زمان کا (جیسا کہ ہم واضح طور پر عاقبت الامر دیکھیں گے) ریاضی کی اشیاء سے قطعاً کوئی رشتہ نہیں۔ اعداد بلا شرکت غیرے صرف وسعت کی ملکیت ہیں۔ مگر حقیقی طور پر اسی قدر امکانات بھی موجود ہیں جس قدر کہ ثنائیتیں۔ لہذا یہ ضروری بھی ہے کہ کسی ثقافت کی توسیعات کو منظم کر کے بیان کیا جائے۔ کلاسیکی عدد ایک فکری طریق کار ہے جو مکانی وسعتوں سے مربوط نہیں۔ مگر صرف ان اشیاء سے جو قوت بصارت کی مدد سے قابل تحدید ہوں اور مادی وحدتوں میں شمار ہوتی ہوں۔ فطری طور پر اور لازماً اس کا یہ نتیجہ نکلا ہے کہ کلاسیکی ماہر ریاضی صرف فطری (اثباتی اور مکمل) اعداد سے شغلا تھا، جو اس کے برعکس ہمارے مغربی نظام اعداد اور ریاضی میں ایک تبدیلی جسے کمالک ہے جن کو پیچیدہ بلکہ پیچیدہ تر غیر اریتمیدی اور دیگر اعداد کہا جاسکتا ہے۔ اس کی وجہ سے غیر منطقی عدد کا تصور پیدا ہوا۔ جس میں ہماری ترتیب میں ایک لافتنی اعشاری عدد کو استعمال کیا جاتا ہے۔ یونانی روح اور مزاج کے مطابق یہ تصور ناقابل حصول تھا۔ اقلیدس نے کہا۔۔۔۔۔ اور یقیناً وہ اپنے تصور کو خوب واضح کر گیا۔۔۔۔۔ کہ غیر متناسب خطوط وہ ہوتے ہیں جو باہم غیر متعلق ہوں، یعنی تناسب اعداد کی خاصیت رکھتے ہوں۔۔۔۔۔ فی الواقع یہ تصور غیر منطقی خطوط سے متعلق ہے۔ اگر اسے حاصل کر لیا جائے تو یہ عدد کے تصور کو حجم و ضخامت سے علیحدہ کر دیتا ہے۔ کیونکہ ایسے عدد کا حجم (مثال کے طور پر) کبھی بھی متعین نہیں کیا جاسکتا۔ اے کسی خط مستقیم کی صورت میں واضح نہیں کیا جاسکتا۔ مزید برآں اس سے یہ نتیجہ نکلا ہے کہ باہمی تعلق پر غور کرتے ہوئے، مثلاً "وتر یا مربیعے کا ایک پہلو ایک یونانی کو کسی اور عدد کی سمت لے جائے گا۔ جو بنیادی طور پر کلاسیکی روح کے لیے اجنبی تھا اور اس کی وجہ سے وہ اس کے وجود کو راز میں رکھتے" اس سے خوف کھاتے اور اس کو ظاہر کرنا خطرناک سمجھتے۔ اس سلسلے میں یونان میں ایک اہم اساطیری روایت ہے کہ غیر منطقی، جہاز کے ڈوبنے سے غرق ہو گا۔ اس لیے وہ شے جو قابل گفتار نہ ہو اور بغیر کسی شکل و صورت کے ہو، اسے ہمیشہ کے لیے پوشیدہ رکھا جائے۔

وہ خوف جو اس اساطیری روایت میں پایا جاتا ہے، ہمیں اس نظریے کا نتیجہ ہے جس کے تحت ترقی یافتہ یونانی اپنے چھوٹے چھوٹے شہروں کی رسومات کی طرف توسیع سے گریزاں تھے۔ تاکہ نہایت آبادی سیاسی طور پر منظم نہ ہو سکے۔ وہ اپنی گلیوں کا نقشہ اس طرح بناتے کہ میدانوں کا وسیع منظر کے خوف کی وجہ سے انھیں پیچیدہ موڑ دے دیتے۔ وہ باہل کے علم فلکیات سے بار بار منہ موڑ لیتے۔ اور لامحدود ستاروں کی دنیا سے دوچار ہونے سے گھبراتے۔ اور ہجیرہ روم کے بحری راستوں پر سفر کرنے سے گریز کرتے۔ جو ان سے صدیوں پہلے مصری اور فونییشی پامال کرچکے تھے۔ یہ ایک شدید مابعد الطبیعیاتی خوف تھا جو ان کے حواس پر پھایا ہوا تھا، جس کے تحت کلاسیکی دور میں یونانی جلاتے، وہ سمجھتے تھے کہ ان کی کسی ایسی جرات کی وجہ سے کائنات ہی تباہ ہو جائے گی۔ (جو حقیقت میں فنی کمال کی بنا پر تخلیق ہو کر قائم تھی) اور دوبارہ قدامت کی کمرائیں میں غرق ہو جائے گی۔ اس خوف کو سمجھنے کے لیے کلاسیکی عدد کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔۔۔۔۔ یعنی وہ عدد ان کی نظر میں قابل پیمائش نہ تھا، اس لیے وہ اپنی اس مجبوری کو اعلیٰ اخلاقی قدر میں تبدیل نہ کر سکے۔ کونے نے فطرت کا ایک طالب علم ہونے کی وجہ سے اسے محسوس کیا۔ اسی لیے وہ بھی اپنے کلام میں ریاضی کے خوفناک پہلو سے متاثر نظر آتا ہے۔ جس کے متعلق اب ہم سمجھتے ہیں کہ ایک اضطراری جذبہ تھا جو غیر کلاسیکی ریاضی کے خلاف مصیبت کا نتیجہ تھا، یعنی انحصار صفائی کے اثرات جو اس کے عہد کے فلسفہ فطرت کی بنیاد تھا۔

کلاسیکی عہد کے انسانوں پر مذہبی احساس، طبی حال میں روز افزوں شدت اختیار کرنا گیا۔ مقامی مذہبی رسوم جو اقلیدی فکر کے دیوی دیوتاؤں کی صورت میں تھیں۔ تجرید اور ایسے عقاید جو فکر کی فضا میں بدوں مقام متعین تیرتے رہے، ہمیشہ اجنبی ہی رہے، اس قسم کے عقائد رومن کیتھولک فرقے کے اعتقادات کے ساتھ اس قدر یکساں ہیں، جیسا کہ بت ارگن باجے کے ساتھ جو گرجا گھروں میں رکھا رہتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقلیدس کی ریاضی میں عقاید کے متعلق بھی مواد موجود تھا۔ مثال کے طور پر اس امر پر غور کریں کہ نیشا غورث کے خفیہ عقاید اور کثیر الاضلاع کے باقاعدہ اشکال ہندی اپنی سری اہمیت (جو اناطوں کے حلقے سے متعلق ہے) کے ساتھ ساتھ اس نظریے کی بھی تائید کرتے ہیں۔ ڈیہکا رٹے کے تجزیہ لا اہتیا اور ہمعصر عقاید کے ان نظریات میں بڑی مشابہت موجود ہے، جسے فطریکی رجحانات کہا جاتا ہے جو تحریک اصلاح کلیسا اور مخالفین اصلاح کے مابین صلاح مشورے کے فیصلوں پر مبنی وجود میں آئی اور جو ازالہ حیثیت ربانی کے عقیدہ توحید پر اعتقاد کی داعی ہے۔ ڈیہکا رٹے اور پاسکل ماہرین ریاضی تھے اور ہیسسٹر اور بیلیز ماہرین ریاضی ہونے کے علاوہ تحریک تقویٰ کے بھی حامی تھے۔ والٹاز لیگریج، اور ڈی آلم برٹ، ان کے ہمعصر تھے۔ کلاسیکی روح غیر منطقی احساس کو بطور اصول قبول کرتی تھی۔ جس کے نتیجے میں مجسمہ و ش تصورات کے تحت امداد کا تمام نظام زمین بوس ہو گیا۔ اور ایک مکمل اور بخود کفایتی پھیلا ہوا نظام جس کے یہ لوگ حامی تھے اور اسے اقتلاے ربانی کے مقابلے میں ہدی سے تعبیر کرتے تھے۔ غالب آگیا۔ الاناطوں کی تصنیف نامتوں میں، یہ احساس یقین کا درجہ رکھتا ہے۔ کیونکہ اعداد کی قلب اہمیت کے نتیجے میں منتشر اعداد کے سلسلے کو ایک

مگر وہ کی طرف سے غلط کہا گیا اور اس کی بنیاد صرف کلاسیکی اعداد کا نظریہ تھا، بلکہ کلاسیکی دنیا کا تصور ہی سرے سے غلط قرار دے دیا گیا، پس یہ امر قابل فہم ہے کہ منفی اعداد بھی جو ہمارے لیے کوئی تصوراتی مشکلات پیدا نہیں کرتے، کلاسیکی ریاضی میں انہیں ناممکن تصور کیا گیا تھا، مگر کا تو ذکر ہی چھوڑیے، جو بطور ایک عدد عجیب و غریب عمدہ اور خالص تجرید کی تخلیق کا باعث ہوا۔ جسے ہندی روح نے ایک شاندار مقام دیری شمار کی بنیاد تصور کیا اور ایسی کلیدی حیات تسلیم کیا جس میں کی بیشی ممکن نہیں، منفی اعداد کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی۔ ایسے اعداد کا سلسلہ جن کا خاتمہ ۔۔۔ پر ہوتا ہو، اور ترقی کی تعبیر کی صورت میں منفی اعداد (NEGATIVE INTEGERS) ہی سے اعداد کو واضح کیا جاتا ہے۔ مگر سے آگے ہمیں اچانک مثبت علامات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مگر ان کی بنیاد بھی منفی اعداد ہی پر ہوتی ہے۔ اگرچہ ان کا کوئی وجود نہیں ہوتا، تاہم کچھ نہ کچھ مطلب ضرور ہوتا ہے۔ مگر یہ وہ مقصد پورا نہیں کرتے، جس کے لیے کہ کلاسیکی عددی فکر انہیں استعمال کرتا تھا۔

کلاسیکی عدد کا ہر مصنوع بیداری شعور کے دوران کسی حقیقی وجود کی ہیئت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کی وضاحت مجسمہ سازی سے کی جاتی ہے۔ جس عدد کی توضیح کے لیے کوئی مجسمہ تیار نہ کیا جاسکے۔ اسے عددی تسلیم نہیں کیا جاتا۔ آرہی ٹاس اور یو ڈوک سس اس مطلب کے بیان میں سطح کی اصطلاح سے کام لیتے ہیں۔ دوسری یا تیسری حیثیت کے تعین کے لیے بھی وہ حجم ہی کی اصطلاحات کا استعمال کرتے ہیں۔ جبکہ ہم اس کی وضاحت دو یا تین کی قوت سے کرتے ہیں۔ اس سے باسانی یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کلاسیکی یونان میں اعلیٰ کسر صحیح کا تصور ہی مفقود تھا۔ چوتھی قوت کے لیے وہ فوری طور پر صنعت کے واسطے سے تصدیق کر دیں گے، کیونکہ ان کے ذہن کی بنیاد ہی صورت پذیری پر ہے۔ اس لیے ان کے ہاں چار ابعادی، چار اطرائی یا چار مادی کا ذکر عام ہے۔ جو ایک بے معنی تصور ہے اس مطلب کے اعتبار کے لیے ہم $(3/2)$ کا مرلے بالیقین استعمال کرتے ہیں۔ بلکہ عدد قوت نما کسری بھی مغربی ریاضی میں چودھویں صدی سے مستعمل ہے مثلاً $(5/11)$ کا کسری قوت نما اعداد کی قدر و قیمت کی یہ صورت بھی کلاسیکی عدد میں واضح نہیں تھی اور ان کے لیے اجنبی تھی، اقلیدس اجزائے ضربی کو ضمنی حاصل کرتا ہے اور کسر کو (رسمی متحدہ اکائی) مکمل اعداد کی حیثیت دیتا تھا اور ان کا باہمی رابطہ واضح کرنے کے لیے بین السطور مطالب کا سارا لیتا۔ یہ واضح ہے کہ اس طریق کار کی بنا پر بطور عدد صفر کا کوئی تصور نہیں ابھرتا۔ ایک نقشہ نویس کے نقطہ نظر کے مطابق تو یہ نظریہ ہی بے معنی ہے۔ ہماری ذہنی تربیت مختلف انداز میں ہوئی ہے اور ہم اپنی عادات کے تحت ایسے دلائل نہیں دے سکتے۔ لہذا ہمیں ان کے علم ریاضی کو ابتدائی کوشش ہی سمجھنا چاہئے۔ جسے کلاسیکی ماہر ریاضی نے اپنی ضروریات کے مطابق ترتیب دیا۔ اس لحاظ سے کلاسیکی ریاضی فی نفسہ ایک مکمل صورت کی نمائندہ تھی۔ ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ ریاضی موجودہ دور کے تقاضوں کے مطابق نہ تھی باہلی اور ہندوستانی ماہرین ریاضی، کلاسیکی ماہرین سے بہت پہلے نظام اعداد کو مکمل کر چکے تھے۔ جبکہ کلاسیکی ریاضی اس وقت تک نامعقولیت کے زمرے میں شمار ہوتی تھی، اور یہ جہالت یا نادانیت کی بنا پر نہ تھا، کیونکہ اکثر یونانی مفکرین باہلی اور ہندی علماء سے ملنے رہتے تھے، مگر اس امر کا تکرار کرتے رہتے تھے کہ ریاضی ایک غریب نظریہ ہے۔ بالعموم ریاضیاتی یا سائنسی فکر

نہ صرف درست ہوتی ہے بلکہ ضروری بھی ہے۔ کیونکہ اسی کی بنیاد پر ہی مکمل احساسات زندگی کا اظہار کیا جاسکتا ہے۔ اس کے بغیر زندگی ناممکن، بے مقصد اور غیر معقول رہ جاتی ہے۔ یا یہ کہ جیسا کہ ہم اپنے تاریخی شعور کی بنا پر خود پسندی اور غرور سے کہتے ہیں کہ یہ لوگ دقیانوسی تھے۔ جدید ریاضی اگرچہ درست ہے، مگر صرف مغربی اذہان کے لیے مگر بلائنگ و شبہ ذہانت پر مبنی کارنامہ ہے، مگر اطلاقوں کے لیے اسی کا تجربہ تکلیف دہ ہوتا اور وہ اسے نامعقولیت پر مبنی قرار دیتا اور یہ کہتا کہ سب کچھ راہ صداقت سے ہٹا کر گمراہی کی طرف لے جانے کے لیے ہے۔ جو نقطہ نظر ہمارا کلاسیکی ریاضی کے متعلق ہے، اسی طرح کلاسیکی ریاضی دان ہمیں نامعقول اور گمراہ کہہ سکتا ہے۔ واضح طور پر ہمارے پاس دوسری ثقافتوں کے لیے وہ کثرت تصورات نہیں جو ان کے ہم آہنگ ہو، اور نہ ہی ہم ان کے فکر اور تصورات کو ذہن نشین کر سکتے ہیں۔ جس کی بنا پر ہم دوسری ثقافتوں کو گمراہی، غیر ضروری اور غیر معقول قرار دیتے ہیں۔

(۶)

یونانی ریاضی قابل ادراک اعداد کی سائنس ہونے کی حیثیت سے، جان بوجھ کر اپنے آپ کو قابل فہم حال تک ہی محدود رکھتی ہے۔ اور اپنے تحقیقی عمل کو قرب و جوار کے معمولی مسائل سے آگے نہیں بڑھنے دیتی۔ اس معاملے میں کلاسیکی رجحان اتنا بے لگ ہے کہ اس معصوم عن الخطا استقامت کی بنا پر، مغربی ریاضی کی حیثیت عملی طور پر غیر منطقی معلوم ہوتی ہے۔ اگرچہ اس حقیقت کا عرفان غیر اقلیدی ہندسہ کی دریافت کے بعد ہی ہوا۔ اعداد مکمل طور پر غیر محسوس کردہ تقسیم کے متماثل ہیں۔ جن سے خالص فکر کی معرفت حاصل ہوتی ہے، اور اپنی ذات میں تجریدی اعداد کے حامل ہوتے ہیں۔ شعوری تجربے پر ان کا اطلاق فی نفسہ ایک مسئلہ ہے۔ ایسا مسئلہ جو ہمیشہ بار بار سامنے آتا ہے۔ مگر اس کا حل بھی تلاش نہیں کیا گیا۔ ریاضی کے نظام اور مشاہداتی تجربے کا تقابلی زمانہ حال میں ہر کوئی جانتا ہے۔ اگرچہ عام آدمی جیسا کہ شوپنہار کے ہاں پایا جاتا ہے۔ یہ سمجھتا ہے کہ ریاضی حواس کی براہ راست شہادت پر مبنی ہے۔ اقلیدی ہندسہ ضرورت سے زائد یکسانیت کا پیروکار ہے۔ مگرچہ عام ہندسہ میں بھی ہر دور میں کم و بیش مظاہری دنیا سے مفاہمت رہی ہے۔ اگرچہ اس کی وسعت کچھ زیادہ نہیں رہی۔ فی الحقیقت اس کے حدود تحت مصوری سے زیادہ نہیں ہوئے۔ ان حدود میں توسیع کریں تو کیا نتیجہ نکلے گا؟ مثال کے طور پر اقلیدی متوازیات! یہ افقی خط پر باہم مل جاتے ہیں۔ ایک معمولی سی حقیقت جس کی بناء پر ہمارا تمام فنی تاحر زمین بوس ہو جاتا ہے، یہ ناقابل معافی ہے کہ کائنات جو ایک مغربی مفکر تھا، وہ فاصلاتی ریاضی سے بچتا۔ اور صوری مثالوں کے لیے التجا کرتا کہ مغربی تقابلی طریقہ ہائے کار کو بر بنائے ترم مستحقی قرار دیا جائے۔ مگر اقلیدس نے کلاسیکی دور کے مفکر کی حیثیت سے اپنی روح سے مسلسل اخلاص کا اظہار کیا۔ جبکہ اس نے اپنے مسلمات کو ثابت کرنے کی کوئی کوشش نہ کی، جو تا طری صداقت سے متعلق تھے۔ مثلاً ایک ٹکون جو ایک راصد نجوم اور دو لائنائی ثابت ستارگان کے باعث وجود میں آتی ہے کیونکہ نہ تو ایسی ٹکون بنائی جاسکتی ہے، اور نہ وجدانی طور پر جھٹ اور اک میں لائی جاسکتی ہے۔ اور اس کا احساس غیر منطقی دلائل پر قائم تھا، اور اس کی بنیاد اس امر پر تھی

کہ وہ لاشے کو مفر قرار دینے پر مائل نہ تھا (مفر ایک عدد ہے) اور کائناتی تعلقات کے فکر میں بھی اس نے لاشی سے آنکھیں بند کر لیں اور اوصاف کی علامت کی طرف متوجہ رہا۔

ساموس کے اسرار کس نے جو ۲۸۸-۲۷۷ ق م کے دوران سکندریہ کے ایک حلقہ ماہرین فلکیات کا رکن تھا۔ جس کے شالیدیہ اور فرانس کے مدرسہ ہائے فکر سے تعلقات تھے۔ اس نے ٹیس مرکزی نظام عالمی کے عناصر کا نظریہ پیش کیا۔ جسے بعد میں کوپرنیکس نے دوبارہ مرتب کیا۔ اس کی وجہ سے مغربی مابعد الطبیعیاتی نظام جڑوں تک ال گیا۔ جیسا ڈالو بدو کو دیکھیں۔ کہ خطہ عظیم کی تکمیل کرنے، نیز یہ ثابت کرنے کے لیے فاؤسٹی۔ روی دنیا، جو میسائیت قبول کر کے پہلے ہی استغنی نظام کی قائل ہو چکی تھی، مگر اسرار کس کی دنیا نے اس کا کام وصول کیا۔ اور اس کی طرف کوئی توجہ نہ دی۔ اور ایک مختصر عرصے کے بعد اسے فراموش کر دیا۔ ہم فاس کر سکتے ہیں کہ یہ سب کچھ ایک منصوبے کے تحت عمل میں آیا۔ اس کے محدودے چند مقلد تمام وسطی ایشیا سے تعلق رکھتے تھے۔

اس کا سب سے بڑا مددگار سیلوکس تھا (جو ۱۵۰ء کے لگ بھگ دریائے فرات کے کنارے فارسی سیلوٹیا میں رہائش پذیر تھا)۔ فی الحقیقت اسرارچی نظام میں کلاسیکی ثقافت کے لیے کوئی روحانی کشش نہ تھی۔ اور ممکن ہے کہ وہ اس کے لیے خطرناک بھی ہو۔ مگر میر بھی اسے کوپرنیکی نظام سے علیحدہ سمجھتا ہے۔ (یہ ایک نقطہ ہے جسے ہمیشہ نظر انداز کر دیا جاتا ہے) اور اسی وجہ سے کلاسیکی نظام کے لیے قابل قبول بنا دیا۔ اور وہ یہ مفروضہ تھا کہ کائنات کو مادی لحاظ سے ختمی (محدود) سمجھنا چاہئے اور یہ ہماری طور پر بخوف کہ نظر آتا ہے جس کے مرکز میں نظام سیارگان قائم ہے۔ جو کوپرنیکی خطوط پر متحرک ہے۔ کلاسیکی فلکیات میں زمین اور اجرام فلکی متواتر دو مختلف نوعیتوں میں پیش کی جاتی ہیں، اور ان کی حرکات کی مختلف انداز میں تعبیر کی جاتی ہے۔ اور پھر ایک بالکل ہی مخالف تصور کہ زمین بھی دوسرے ستاروں کی طرح ایک ستارہ ہے، یا تو بطلیموس کی تقلید میں ہے، یا کوپرنیکی نظام کے مطابق۔ اور فی الواقع یہ تصور نکولاؤس کوپرنیکس اور لیونارڈو ڈاونچی سے پیش کیا تھا۔ لیکن کلاسیکی کرے کی ایجاد نے لامتناہیت کا اصل جو ممکن ہے کہ کلاسیکی جذباتی عقائد کے لیے خطرناک ہوتا۔ تحدیدیت کے تصور سے کسی قدر قابل برداشت ہو گیا۔ یہ فرض کیا جا سکتا ہے کہ لامتناہیت کا اصول، بلاشبہ اسرار کس کی اختراع تھا۔ حالانکہ اس کے عہد سے بہت پہلے بابلیوں نے اسے پیش کر دیا تھا۔ مگر ایسی فکر نے بہت زیادہ شہرت حاصل نہ کی۔ اس کے برعکس ریت کے ذرات کے شمار کے متعلق ارشمیدس کا نظریہ بہت ارفع سمجھا گیا (ارشمیدس کے نزدیک کائنات کی وسعت کیا تھی؟) جس کی رو سے کائنات کے بھرنے کے لئے ریت کے بے شمار ذرات درکار تھے مگر یہ عدد لامتناہی نہ تھا۔ اس بیان کا متحد دفعہ حوالہ دیا گیا ہے، کیونکہ یہ نظریہ اصحائے کملی کا نقش اول تھا۔ جو ہر اس شے کا (مضمرانہ طور پر) انکار کرنے کے مساوی ہے۔ جسے ہم عالمی تجربے کی رو سے وجود تسلیم کرتے ہیں۔ جبکہ ہمارے علم طبیعیات میں دانا "اشتی ہوئی نظریاتی کیفیت مادہ" (جسے براہ راست مشاہدہ کیا جا سکے) ایٹر، جس کے ذرات یکے بعد دیگرے خود بخود ٹوٹنے رہتے ہیں۔ جب ہم یہ تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں۔ کہ ہر مادی شے کے لیے ایک حد

برداشت مقدّر ہے۔ یوڈوکس، اپالونی اس، اور ارشمیدس، جو یقیناً "کلاسیکی عہد کے بہت مخفی اور دلیر ماہرین ریاضی تھے۔ انھوں نے قطب نما کے متعلق جو کام کیا، اسے مکمل کہا جا سکتا ہے۔ اسے اشیائے وجود کا ہماری تجربہ کیا جا سکتا ہے، جو کلاسیکی مجسمہ سازی کے لیے تجربے اور تجربے کا مہون منت ہے۔ انھوں نے ہماری سوچ و بچار (اور ہمارے لیے جسے سمجھنا تقریباً ناممکن ہے) کے بعد طریق کار کا انتخاب کیا۔ جسے تکمیلی طریق کہا جاتا ہے۔ مگر ان کے طریق میں یسز کے معین کھلہ طریق کار کے ساتھ بھی معنوی مشابہت ہے۔ انھوں نے ہندی حیزات اور محدثات استعمال کیے مگر ان کی طوالت بیش متعین ہوتی ہے اور یہ پیمائش کی اکائیاں سنجی جاتی ہیں۔ مگر وضع قطع شکل صورت میں یکسانیت کبھی نہیں ہوتی۔ اور سب سے بڑھ کر ڈیسائیز کے مطابق غیر متعین مکانی اضافت، اقدار فضا جو ان کی مکانی حیثیت کی بناء پر مقرر کی جاتی ہیں۔ اس طریق کار کے مطابق ارشمیدس کے طریق تحقیق کی بھی منفی ہندی کر لی جائے، جو ہمیں حال ہی میں اس کے مکتوب کے حوالے سے دستیاب ہوا ہے، جو اس نے آرائس ایس کو لکھا تھا۔ اس کا موضوع قطع مکانی (شکل) جسے کی ترجیح بذریعہ نقوش مستطیل تھا (جسے اس کے کہ بطور مماثل کثیر الزاویہ اشکال کا استعمال کیا جائے) مگر اس طریق کار میں نزاکت اور انتہائی پیچیدگیوں کے باعث ان کو افلاطونی ہندی تصورات سے نکال دیا گیا۔ جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ دور ازکار تجربات کے باوجود اس میں اور پاسکل کے نقطہ ہائے نظر میں کتنا بعد تھا۔ ری مان کے نظریات اعداد صحیح کے قطع نظر ان تصورات میں کس قدر تضادات تھے اور ان کا مقابلہ موجودہ نظریات ترجیح سے قطعاً ممکن نہیں۔ بلکہ دور حاضر میں یہ نام قائم رہ جانا بھی ایک حیرت ناک بد قسمتی کو یاد رکھنے کے برابر ہے۔ سطح کا تصور ایک محدود فعالیت کے حوالے سے دیا گیا ہے اور اس کا خاکہ اب صفحہ ہستی سے غائب ہو چکا ہے۔ صرف ہی ایک صورت ہے کہ دو ماہرین ریاضی کے اذہان ایک دوسرے کے قریب تر معلوم ہوتے ہیں۔ اور اس اتحاد ذہنی کے باوجود یہ ثابت ہوتا ہے کہ دونوں ارواح میں قائلے کو جو دونوں کے اظہار میں پایا جاتا ہے، پانا ناممکن ہے۔

معروض کی ابتدائی زمانے کی کعب تعمیرات میں، جیسا کہ کہا جاتا ہے، خاص اعداد پوشیدہ ہیں۔ وہ اپنے راز ہائے سرست کے انشاء سے خوف زدہ تھے۔ مگر یونانیوں کو ان کے معانی میں وجود کی نشاندہی ہوتی تھی۔ بلکہ وہ اسے کلید معانی قرار دیتے تھے۔ جس کی بناء پر عالم فانی کو اس راز سے دور رکھا جاتا تھا۔ تنگی بحسرات اور علوم سائنس منکر حیات ہیں، مگر اعداد ریاضی جو وجود کے باضابطہ اصول توسیع عالم کے ترجمان ہیں۔ جس کے نتیجے میں صرف تاخیری حیات ہی کا تصور برآمد ہوتا ہے۔ جو بیدار انسانی شعور کا خادم ہے۔ اور علمی ضرورت کی نصف منزل کا نشان راہ ہے۔ اور اسی باعث یہ موت سے بھی متعلق ہے۔ اور انجام کی علامت ثابت ہوتا ہے۔ یہ نامیاتی وجود کی ریاضیاتی مماثلت ہے۔ جس کی نامیاتی یادگار کے طور پر محض ایک لاش باقی بچتی ہے۔ جیسا کہ اس کے بعد ہمیں بار بار معلوم ہو گا کہ تمام عظیم فن میں اسے بنیاد کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ ہمیں اس سے قبل معلوم ہو چکا ہے کہ قدیم ادوار میں جنازے کو بڑی جگہ دیج سے قبر کے جوف تک پہنچایا جاتا ہے۔ اور اسے بھی آراستہ کیا جاتا ہے۔ اعداد فہم پذیر انسان کی علامت ہیں۔ سخت جسم نفسی حیات کی علامت ہیں۔ قوانین اور قواعد فطرت کے چہرے پر خفیہ کبیرے ہوئے ہے۔ اعداد موت کا

سامان کرتے ہیں اور فاؤسٹ دوئم کی مائیں تخت پر بیٹھ کر شان و شوکت سے پہپائی اختیار کر رہی ہیں اور گا رہی ہیں۔

”تصویرت کی حکومت لامحدود ہے۔ تھکیل کی صورت بدل گئی ہے“ ابدیت ابدی ذہن پر فعال ہے تمام مخلوق اپنا ہمیں بدل کر بیش بیش پکر کاتی رہتی ہے۔“

گوئے اس حتی راز القاء میں افلاطون کے قریب پہنچ جاتا ہے، کیونکہ اس کی ناقابل رسائی مائیں افلاطون کے تصورات ہیں۔ روحانیت کا امکان، ناتول شدہ صورتوں کا بطور فعال اور با مقصد حصول ثقافت کی علامت ہے۔ جیسا کہ فن، فکر، سیاست اور مذہب کی ترویج ایک ایسی دنیا میں جس کی ترتیب روحانیت کی بنیاد پر ہی منظم کی جاسکتی ہے۔ اس لیے اعداد کے مطلق فکر اور عالمی ثقافت کا تصور باہم متعلق ہیں۔ اور اس تعلق کی بنیاد پر اول الذکر علم محض پر فوقیت کا حامل ہے۔ اور اس لحاظ سے ریاضی پر مبنی جتنے بھی اعداد کے عالم ہیں۔ سب کے سب عظیم ثقافتیں ہیں۔ پس اسی صورت ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ وہ حقائق جنہیں عظیم مفکرین ریاضی اور اعداد دینائے اعداد کے مطلق فن کاروں نے مختلف ثقافتوں کو دریافت کیا ہے۔ اور اس مقصد کے لیے گہرے مذہبی وجدان سے فائدہ اٹھایا ہے۔

کلاسیکی اپالائی عدد کو ہمیں نیشغورٹ کی تخلیق تسلیم کرنا چاہئے جو کہ ایک مذہب کا بانی تھا۔ یہ وجدان ہی تھا جس نے (تقریباً ۱۳۵۰ء میں) کولائوس کو سانس کو (جو مرکز کا استق اعظم تھا) خدا کی لائٹنیت کے تصور سے ہٹا کر احصائے صفاری کی طرف راغب کیا۔ خود لیسز جس نے اس کے دو صدیاں بعد یعنی طور پر طریق کار کا حتی فیصلہ کر دیا اور احصاء کے طریق کتابت کو رائج کیا۔ محض مابعد البسیطاتی نظری روحانی اصولوں سے متاثر ہو گیا اور ان اصولوں سے مطلق لائٹنای و سحڑوں کے عرفان کے حوالے سے تجزیہ عمل وقوع کا اصول پیش کیا۔ غالباً خالص اور آزاد مکان کا تصور تخلیق کیا۔ جس کے امکانات کو بعد میں گرامان نے اپنی تصنیف Ausdibnangilebro میں اور سب سے بڑھ کر ری مان نے پیش کیا جو اس نظریے کا حقیقی خالق تھا۔ اپنی اشارت نگاری میں دو طرفہ سطح مستوی جو مساوات کی طبعی کیفیت کی نمائندہ تھی۔ اور کیلر اور نیوٹن جو دونوں خالص مذہبی مزاج کے لوگ تھے افلاطون کی طرح اس کے قائل رہے کہ یہ محض اعداد کے حوالے سے تھا کہ انہیں روحانی عالم کے نظم کے مطلق وجدان حاصل ہوا۔

(۷)

ہمیں ہمیشہ سے بتایا گیا ہے کہ کلاسیکی حساب اپنی ذہنی غلامی سے پہلی دفعہ ڈائیونائش کی وجہ سے آزاد ہوا اور اس نے وسعت، اختیار کی۔ فی الواقع الجبرا اس کی ایجاد نہیں (جو کہ غیر متعین اعداد کی سائنس ہے) مگر اس نے کلاسیکی ریاضی میں اس کے اعداد کا وہ خاکہ ترتیب دے کر پیش کیا جو اب ہمارے علم میں ہے۔ چنانچہ ہمیں فوری طور پر اس امر کا اعتراف کہ قدیم دور میں بھی تصورات کا ایک ذخیرہ موجود تھا، جس پر اس

نے کام کیا۔ مگر یہ مقدار کچھ زیادہ افزودہ نہ تھی۔ تاہم کلاسیکی احساس عالم پر یک گونہ فتح ضرور تھی۔ اور صرف اسی قدر یہ ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے کہ داخلی طور پر ڈائی او فینٹس ہرگز کلاسیکی ثقافت کا نمائندہ نہ تھا۔ اس کے نظریات میں جو ہمیں عملاً نظر آتا ہے، وہ اعداد کے متعلق جدید احساس ہے، یا ہمیں یہ کہنا چاہیے کہ حقیقت اور وجود کے متعلق اس نے احساس کی حد کا تعین کر دیا، جس سے یونانیوں کے حیاتی حال کا خاتمہ ہو گیا۔ جس کے نتیجے میں اقلیدی ہندسہ، عرباں جتنے اور سکے وجود میں آ رہے تھے۔ ڈائی او فینٹس مبینہ کلاسیکی ریاضی کی تاریخ میں یوں تھا استاد ہے کہ اس پر ہندوستانی اثرات کا گمان ہوتا ہے۔ مگر یہ بھی ممکن ہے کہ اس پر ابتدائی عربی مدرسہ ہائے فکر کے اثرات ہوں جن کا مطالعہ (ماسوائے غلریسی) آج تک صحیح تحقیق کا موضوع نہیں بنا۔ ڈائی او فینٹس ممکن ہے خود بھی اپنی اس نفرت سے نا آشنا ہو، جو اس نے کلاسیکی بنیادوں پر اپنے نظریات کی تخلیق میں واضح کی۔ اور جو اس عمل کے دوران اقلیدی مقصدیت کے زیر سطح اس نے محسوس کی۔ اس نے حدود کا جو نیا احساس دیا میں اسے مجوسی کہوں گا۔ اس نے اعداد کے تصور کو اتنی وسعت نہیں دی کہ وہ اعداد کی حدود کو چھو لے، مگر (بلا ارادہ) اسے ختم کر دیا۔ کبھی کوئی یونانی غیر متعین اعداد کے متعلق کچھ کہنے کی جرات نہ کرتا، یا کسی غیر محدود عدد کے متعلق کچھ کہتا (۲۔۔۔)۔ جو نہ تو اعداد ہیں اور نہ خطوط۔ اس کے باوجود نئی حد احساس، جس کا اظہار عقل مندی سے اسی قسم کے اعداد کی وساطت سے کیا گیا ہے اس کے تحت موجود ہیں۔ اگر اس ڈائی او فینٹس کا طریق کار موجود نہ ہوتا اور وہ طریق تحریر عمل میں نہ آتا۔ جو آج کل ہم استعمال کرتے ہیں (جسے قواعد کے تحت دوبارہ قیوت کا تعین)۔ الجبرا دینا نے ۱۵۹۱ء میں رائج کیا۔ بلاشبہ شبہ ممکن ہے کہ غیر ارادی طور پر۔۔۔۔۔ اس کے خلاف نشاۃ ثانیہ کے دوران احتجاج کیا گیا، کیونکہ یہ نشاۃ ثانیہ کی ریاضی کی صنف بدی پر پورا نہیں اترتا تھا۔

ڈائی او فینٹس ۲۵۰ء میں زندہ تھا۔ یعنی عربی ثقافت کی تیسری صدی میں، جس کی تاریخ زمانہ حال تک رومن سامراج کے دوران مشرق وسطیٰ کی سطح کے تحت دبی رہی ہے۔ اس میں ہر وہ ترقی شامل ہے جو عیسوی سال کے آغاز کے بعد ظہور میں آئی، جس نے بعد میں اسلام کی صورت اختیار کر لی۔ یہ ڈائی او فینٹس ہی کا عہد تھا، جس میں شستہ اور لطیف فن کی قدامت کے سائے ماند پڑنے لگے۔ اور مکان کا جدید تصور جس میں گنبد اور پتی کاری اور سنگی تابوت جو قدیمی شای طرز تعمیر میں ملتے ہیں۔ اس عہد میں دوبارہ زیادہ قدیم فن اور ہندسی نقوش کا رواج ہوا۔ یہی وہ عہد تھا جبکہ صحرا نوردوں نے ایک چھوٹی سی حکومت کو خلافت میں تبدیل کر دیا۔ وہ چار صدیاں جو اقلیدس اور ڈائی او فینٹس کے مابین گزریں۔ وہ افلاطون اور افلاطینوس کے درمیان بھی حد فاصل ہیں۔ آخری اور حتی مفکر کانٹ جس نے ایک ثقافت کی تحلیل کی، اور پہلا معلم ڈون سکوش جسے ہمیں ثقافت کی بنیاد ڈالی جو حال ہی میں نیند سے بیدار ہوئی ہے۔

یہی وہ عہد ہے جب ہمیں پہلی دفعہ ان عظیم افراد کی موجودگی کا علم ہوتا ہے، جن کے ظہور، عروج اور زوال نے تاریخ پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ جن کی بدولت تاریخ کے بہن میں ہزاروں تبدیلیاں اور سطح پر متعدد رنگ نمودار ہوئے۔ وہ کلاسیکی روحانیت جو رومیوں کی کھردری اور سرد ذہانت کے تلے دب گئی تھی،

اور جس کی بدولت تمام کلاسیکی ثقافت اپنے رنگ و روغنائی فکر اور کارناموں کے ساتھ بحیرہ امیچین کے کنارے دوبارہ تولد ہو گئی۔ یہ عظیم واقعہ ۱۱۰۰ء میں وجود میں آیا۔ عربی ثقافت کا پودا جس نے کلاسیکی لبادہ اوڑھ رکھا تھا، آگس کے عہد ہی سے مشرق میں پھوٹ رہا تھا، پوری طرح ابھرا اور تمام علاقے میں آرمینیا، جنوبی عرب، سکندریہ اور قسطنطنیہ تک پھیل گیا، اور ہمیں اس میں متاخر کلاسیکی ثقافت کا جلوہ نظر آنے لگا۔ جس کی رکوں میں تازہ فنی خون دوڑ رہا تھا۔

مشرق کے تمام سرگرم نئے مذاہب، باطنیت، مانویت، عیسائیت، نولاطونیت میں اور خود روم میں بھی شاہی مجالس میں وحدت الوجودی رجحانات مروج ہوئے اور القدس کی اس عمارت میں بھی نئے قبلہ اول ہونے کا شرف حاصل ہے۔

سکندریہ اور این تی آگ میں ابھی تک یونانی رسم الخط جاری تھا، مگر اس دور میں ان کا یونانی زبان میں سوچنا اب کوئی اہم بات نہ تھی۔ کیونکہ اب مغرب میں لاطینی نے علمی زبان کا مقام حاصل کر لیا تھا۔ جو کانٹ کے عہد تک قائم رہا اور شارلین نے رومی سلطنت کو دوبارہ قائم کر لیا تھا۔

ڈائی او فینس کے اعداد اب پیمانہ جات کے طور پر استعمال نہیں ہوتے تھے، اور انھیں مجسمہ سازی کی ضروریات کے لیے بھی زیر استعمال نہیں لایا جاتا تھا اور بچی کاری میں اب انسانی صورت کو شامل نہیں کیا جاتا تھا۔ اگرچہ ابھی تک یونانی مناصب غیر محسوس طور پر اپنی اصل حالت میں قائم تھے۔ مگر ہم اکتھنی دور سے گزر چکے تھے گوکہ رومانی اور ڈائی او فینس کے پیروکار ابھی تک صفر اور منفی اعداد کے معاملے میں بے خبر تھے۔ یہ بھی درست ہے کہ وہ اب نیشا غورٹی علم الاعداد سے بھی لاعلم ہو چکے تھے اور اب عربی الجبرے (غیر متعین اعداد) کا دور دورہ تھا اور یہ متاخرین، مغربی ریاضی دانوں کے تصورات کی تعمیر پذیر فعالیت سے ایک مختلف فن ہے۔

جیومی ریاضی۔۔۔۔۔ جس کا خاکہ ہم مشاہدہ کر سکتے ہیں۔ اگرچہ ہم اس کی تفصیلات سے بے خبر ہیں۔۔۔۔۔ ڈائی او فینس کی وجہ سے ترقی کر گیا۔ (یقیناً یہ شخص فی نفسہ نقطہ آغاز نہ تھا) اور ابتدائی سرعت سے عباسیہ دور میں اپنی معراج پر پہنچ گیا (نویں صدی میں) اور ہم الخوازی اور البیرونی سے آشنا ہوئے۔ اور جس طرح اقلیدسی ہندسہ اکتھنی مجسمہ سازی میں (وہی طریق اظہار کی صورت مگر ایک مختلف انداز میں) اور امکانی تجزیات بذریعہ کثیر العدائی موسیقی مروج ہوئے، پس الجبرا ایک جیومی فن ہے، جس کا اظہار بچی کاری کے واسطے سے ہوا، اور نقوش عربی (جو بعد میں سلطنت ساسانیہ اور متاخرین بازنطینی سلاطین کے عہد میں افراط پذیر بین تکلفات اور لیس نا پذیر نامیاتی متحرک نقوش) جو پیش منظر نقوش کی وضاحت کر کے ان کی خوبی میں اضافہ کرتے ہیں، دیکھنے میں آئے چونکہ الجبرا فی نفسہ ایک کلاسیکی ریاضی ہے، اس لیے مغربی تجزیے کے مطابق گرجا گھروں کے گنبدوں، قدیم یونانی مندروں اور رومی عبادت گاہوں میں اس کے اثرات ظاہر ہوئے۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ ڈائی او فینس اور اس کے پیروکار کوئی بڑے ماہرین ریاضی تھے۔

اس کے برخلاف ابھی تک جو کچھ بھی ہم اس کے نام پر منسوب کرتے ہیں، وہ تنہا اس کی تخلیق نہ تھا۔ اس کی حادثاتی مقبولیت کا راز یہ ہے کہ جہاں تک ہمارا علم ہماری رہنمائی کرتا ہے کہ وہ پہلا ریاضی دان تھا، جس کے اعداد کا جدید احساس موجود تھا۔ ان ماہرین کے مقابلے میں جو اعداد کے متعلق حتیٰ اور فیصلہ کن کردار کے مدعی ہیں۔ مثلاً "اپالونی اس" ارشمیدس، بچ گاس، کاپچی اور ری مان۔ ڈائی او فینس کے ہاں ضابطے کی زبان قدیم ہے۔ نئے ہم ابھی تک متاخر کلاسیکی زبان کی اصطلاح سے موسوم کرتے رہے ہیں۔ جو انحطاط کا شکار ہو چکی تھی۔ اب ہم اس کی صحیح قدر و قیمت سے واقف ہو چکے ہیں اور اپنے تصورات کو متاخر کلاسیکی عہد سے منسوب کرنے میں نفرت آمیزی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ فی الحقیقت ہمیں اس دور میں ابتدائی عربی ثقافت کی جھلک نظر آتی ہے۔ اسی طرح اگر ہمیں قدیم دقانووی اور سرگرداں ریاضی کی نشاندہی مطلوب ہے تو وہ ہمیں نکولاس اور سم، جولی سی یوکس کا۔ ۱۳۲۳۔ ۱۳۸۲ میں اسقف تھا، کے ہاں ملے گی۔ وہ پہلا مغربی تھا جس نے خطوط مرتبہ کا پیکھار استعمال منقسم اعداد کے لیے کیا۔ مگر اس سے بھی زیادہ اہم یہ کہ اعداد کسور کی اقدار کے تعین کے لیے اس سے کام لیا۔ ان دونوں صورتوں میں عددی احساس پہلے متعین کر لیا جاتا ہے، وہ کتنا بھی غیر معروف ہو اس میں غلطی کا احتمال نہیں ہوتا۔ یہ صورت نہ صرف غیر کلاسیکی ہے بلکہ عربی بھی نہیں۔

اگر ہم مزید غور و فکر کریں تو ڈائی او فینس اور قدیم عیسائی رومن کیتھولک فرقے کے سنگی تابوتوں کے جمع کردہ ذخائر اور سم میں قدیم رومی دیواروں پر منقش مجسموں جو جرمن گرجوں میں دکھائی دیتے ہیں، ان تمام اشیاء پر غور کے بعد ہمیں معلوم ہو گا کہ اس عہد کی ریاضی اور فنکار میں اشتراک عمل ضرور موجود ہے۔ کیونکہ وہ دونوں ایک ہی (قدیم) ثقافت میں کھڑے ہیں۔ جس میں تجربی فہم و فکر کو اہمیت حاصل ہے۔ ڈائی او فینس کے عہد اور ماحول میں مجسم پنا حدود کا احساس ختم ہو چکا تھا جو اس سے پہلے پہلے ارشمیدس کے دور ہی میں اپنے کمال کو پہنچ چکا تھا۔ اور ضروری حکومتوں کی ذہانت میں قبول عام ہو چکا تھا۔ اس تمام دور میں یونانی باشندے، ذہنی طور پر غیر واضح، متلاشی، صوتی منش تھے مگر اکتھنی عوام کی طرح ذہین اور آزاد نہ تھے۔ یہ لوگ دیہات میں قدم جمائے بیٹھے تھے اور اقلیدس اور ڈی آلم برٹ کی طرح بڑے بڑے شہروں کے باشندے نہ تھے۔ وہ اس قابل نہ تھے کہ اپنے پیش روؤں کی طرح گہری فکر اور پیچیدہ خیالات سے بہرہ مند نہ ہو سکیں۔ جہاں تک ان کی اپنی فکر کا تعلق ہے، وہ نئی ہونے کے باوجود مجبوظ الحواسی سے مملو تھی، اور غیر واضح اور غیر منظم تھی۔ ان کی ثقافت رومی بنیادوں پر استوار تھی۔ جیسا کہ اپنے عالم جوانی میں ہر ثقافت ہوتی ہے (شریر و سناں اول) قدیم اکتھنی دور میں کلاسیکی ثقافت کی بھی یہی صورت تھی، جو اب ہمیں صرف ڈی لان کے ظروف میں دکھائی دیتی ہے۔ ڈائی او فینس کے عہد میں صرف بغداد میں (نویں اور دسویں صدی) تازہ افکار کا وجود تھا اور کلاس اور الاطون کی فکر جدید ڈھانچوں میں ڈھل رہی تھی۔

(۸)

ڈیساگریز کا ہندسہ ۱۶۲۳ء میں منظر وجود پر آیا۔ اس کا فیصلہ کن اقدام نہ تو کسی نئے نظام کا تعارف تھا اور نہ ہی روایتی ہندسہ میں کسی ترمیم یا اختراع کا اضافہ تھا (جیسا کہ ہمیں بارہا بتایا گیا ہے) بلکہ تصور اعداد کو ایک متعین مفہوم بخشا تھا۔ یہ مفہوم علم ہندسہ کو تصورات کی غلامی سے نجات دلا کر ایسی صورت میں لانا تھا کہ اسے بصارت سے دیکھا جاسکے اور خطوط کی بالعموم پیمائش کی جاسکے۔ اس عمل سے تجزیہ لامحدود ایک حقیقت کی شکل اختیار کر گیا اور صارف کاربھی خطوط مرتبہ (جو اقلیدس کے تصور میسٹ کی پیمائش پذیر اقدار۔۔۔۔۔ کے مثل تھا) اور جو مدت سے معروف تھا (اور سم مشاہدہ کریں) اور جسے بہت اہم سمجھا جاتا تھا اور جب ہم ڈیساگریز کی فکر کی تہ تک پہنچے تو معلوم ہوا کہ اس نے تمام نظام کو تو ختم نہیں کیا بلکہ اس کی راہ میں حائل مشکلات پر قابو پایا ہے۔ تاریخ میں اس کا آخری نمائندہ اس کا ہم عصر فرات تھا۔

متعین خطوط اور سطح مستوی کی جگہ۔ حدود کے کلاسیکی کردار مخصوص کی بجائے تجریدی، مکانی، غیر کلاسیکی عنصر، نقطہ وجود میں آیا، جو اس کے بعد ہم تنظیمی کردہ ایک خالص عدد کے طور پر وجود میں آیا۔ اس کا تصور قدر اور قابل شناخت حدود کلاسیکی عربی روایات میں سے اخذ کیا گیا۔ اسے ختم کر کے تفسیر پذیر نسبتی قدر سے بدل دیا گیا اور مکان میں اس کا مقام متعین کر دیا گیا۔ مگر بالعموم یہ محسوس نہ کیا گیا کہ اس سے اصول ہندسہ کو ختم کر دیا گیا ہے۔ اور اس عمل کے بعد اس کی زندگی فرضی ہو کر رہ گئی ہے۔ اور وہ کلاسیکی روایت کے پس پردہ لفظ ہندسہ کے اپالوبی کے دور سے ناقابل توسیع معانی ہیں۔ اور ڈیساگریز کے دور کے بعد نیا ہندسہ کی اصطلاح وجود میں آگئی۔ جس کی بنیاد ایک ترکیبی عمل پر رکھی گئی، جو مکان میں تین نقاط کی مکانی حیثیت پر رکھی گئی، جو ضروری نہ تھا کہ سہ پہلو بھی ہو۔ (نقاط کا ایک تہ در تہ مجموعہ) تجزیہ کے دوران اعداد کی کوئی تعداد معین ہے۔ اس کا انحصار نقاط کے مقام پر ہے۔ اور مقامات کے مابین طوالت کا انحصار مکانی کیفیت پر ہے اور مادی تصورات توسیع پر نہیں جیسا کہ پہلے مروج تھا۔

وراثت میں حاصل شدہ بصری محدود ہندسہ کی تباہی، میرے خیال میں، زوایاتی تغیر کی فعالیت پر مبنی ہے جو ہندوستانی ریاضی کے مطابق اعداد ہی کی صورت تھی۔ (ایک ایسے لفظ کے مفہوم کے مطابق جو ہمارے اذہان کے لیے قابل فہم نہیں) جسے دوری تعامل میں تبدیل کر لیا گیا اور انھیں غیر متناہی عدد کے حدود میں داخل کر دیا گیا۔ جس میں انھوں نے ایک سلسلے کی شکل اختیار کر لی اور اقلیدسی اعداد کا نام و نشان غائب ہو گیا۔ ان کی قلمرو کے ہر حصے میں عدد دائرہ نیچیر کے اصول کی بنیاد پر ہر قسم کے الحاقات کا باعث بنتا ہے اور علم ہندسہ، علم مثلثات اور الجبرا کو منسوخ کر دیتی ہے، جو اپنی فطرت میں نہ تو حساب ہیں اور نہ ہی علم ہندسہ۔ اور ان میں سے اس کے بعد کوئی بھی نہ تو دائرہ سمجھنے اور نہ اس کی قوت پیمائی کی جرات کرتا ہے۔

(۹)

۱۵۴۰ء کے قریب جبکہ کلاسیکی روح نے فٹافورٹ کی دریافت کی اپنی عدد یعنی پیمائش پذیر قدر اسی کا

مرہون منت تھا۔ ڈیساگریز اور اس کی نسل کے افراد (پاسکل، فرات، ڈیساگریس) نے عدد کا ایک نظریہ دریافت کیا جو فائزستی رجحانات متعلقہ لائنات کا شاخصانہ تھا۔ یہ عدد خالص خلقی قدر کے مادی حال کے مطابق نظری اضافیت عدد کا مساوی تھا۔ اگر ہم کلاسیکی عالم کو کائنات تصور کر لیں جو کہ ہماری حد بصارت کے حدود میں ہے اور مادی اشیاء سے مرکب ہے۔ تو پھر ہم کہہ سکتے ہیں کہ تصویر عالم ایک لاشعری مکانی حقیقت ہے جس میں نظر آنے والی اشیاء کم دبیش نظام ادنیٰ کی حقیقت کے طور پر ظاہر ہوتی ہیں۔ جو وجود نور کی شدت سے ماند ہو کر رہ گئی ہیں۔ مغرب کی یہ علامت ایک ایسا تصور فعالیت ہے جس کا کوئی اور ثقافت اشارہ تک نہیں دیتی۔ یہ فعالیت وسعت سے مختلف ہے اور کسی مروج تصور عدد سے لاشعری کا اظہار ہے۔ بطور فعالیت نہ صرف اقلیدسی ہندسہ (اور اس کے ساتھ ہی خواص دعوام کے جملہ ہندسی تصورات) بلکہ ارسطیدس کا حساب بھی کسی اہمیت اور قدر و قیمت سے محروم ہو گیا۔ یہی حال مغربی ریاضی کا ہوا۔ اس کے بعد جو باقی بچا وہ صرف تجریدی تجزیات تھے۔ کلاسیکی انسان کے لیے ہندسہ اور حساب فی نفسہ مکمل تھے اور انہیں اعلیٰ درجے کی مکمل سائنس سمجھا جاتا تھا۔ دونوں مبنی بر تاعمر و اقدار تھے۔ جن کو حاصل کیا جاسکتا تھا یا شمار کیا جاسکتا تھا۔ یا اقدار کا تعین کیا جاسکتا تھا۔ ہمارے لیے تو یہ اشیاء روزمرہ کا معمول اور عملی ضروریات ہیں۔ جنہ، ضرب اقدار کے تعین کا کلاسیکی طریق کار ہیں۔ جو اپنی بن ہندسہ کے ساتھ بالکل غائب ہیں، اور لائنات فعالیتوں کے طریق کار میں کھو گئی ہیں۔ قوت کا وہ عمل جو ضرب کے حسابی قاعدے کی نشاندہی کرتا ہے (مساوی اقدار کا حاصل) جسے لوگار تھم۔ توضیحی تصور کیا جاتا ہے۔ اور پیچیدہ منحنی یا کسری صورتوں میں اس کا استعمال اقدار کے تمام روابط سے منقطع کر دیتا ہے اور معروضی اضافی عالم کی طرف نکل ہو جاتا ہے، یونانیوں کے تصور کے مطابق صرف دو ایسی قوتیں تھیں، جن کی موجودہ میدان اور حجم تک رسائی نہ تھی وہ صرف ایسے دو اثباتی مکمل اعداد سے واقف تھے ذوا مندرجہ ذیل اظہار کو ملاحظہ کریں۔

ہر وہ اہم واقعات جو ایک دوسرے کا تیزی سے تعاقب کرتے ہیں نشاۃ ثانیہ سے مابعد۔ مثیلہ اور پیچیدہ اعداد جن کو گارڈانسن نے ۱۵۵۰ء میں بطور سلسلہ لامتناہی متعارف کرایا، اسے نظری طور پر نیوٹن نے ۱۶۶۶ء میں دو اسی نظریے سے اس کی تصدیق کر دی۔ لیسز کا تفرقی ہندسہ اور متعین مکملہ جو اعداد نو کا مکملہ تھا، جس کی وجہ سے فعالیتوں کے سلسلے میں وسعت پیدا ہوئی۔ بلکہ دیگر فعالیتوں کے لامتناہی سلسلوں میں بھی اضافہ ہوا، اس سے ہمارے دور کے مقبول عام حواسی عددی احساس کو غلبہ حاصل ہوا۔ یہ غلبہ خود ریاضی کے فروغ اور عالمی احساس میں اضافے کے لیے ضروری تھا۔

ثقافت کی عالمی تاریخ میں ایسی کوئی مزید مثال نہیں ملتی، جس میں دور جدید کی طرح کلاسیکی دور کے نظام ریاضی میں لاشعری جان ڈال کر اس کی عظمت کو ثابت کر دیا ہو۔ اسے کافی مدت گزر چکی تھی جبکہ ہمیں دو قدیم کی فکر عظیم پر غور و فکر کا حوصلہ ہوا۔ اگرچہ یہ ارادہ متواتر وجود رہا کہ کلاسیکیت سے رشک کا جذبہ نمٹانہ پڑے۔ مگر ہمارے اقدام نے ہمیں ہر لمحہ حقیقت سے ہٹ جانے سے بچایا۔ پس مغربی ثقافت کی تاریخ فی

لیتے ہیں اور اسے اپنی ذات اور اس راز کی اجنبیت کے مابین بطور پردہ حائل کر لیتے ہیں۔ جب تمنا اس غیر محسوس شے سے منسلک ہوتی ہے جو ہزاروں خیالی مظاہروں پر مشتمل ہے اور جسے لفظ زمان سے تعبیر کیا جاتا ہے تاکہ دیگر اعلیٰ احساسات اندیشے اپنا اظہار ذہانت آمیز شعور اور ایسی علامات وسعت کے ذریعے کر سکیں جن کا خاکہ تیار کیا جاسکے اور اس طرح ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ ہر ثقافت اس سے آشنا ہے (ہر ثقافت اپنے مخصوص طریق کار کے مطابق) زمان و مکان - سمت اور وسعت اور آخر الذکر کے تحت شکل و صورت کے تضادات کے مطابق ٹکڑوں میں وجود کے قبل ظہور میں آتی ہے۔ یہ صرف تمنا ہے جو باعث اندیشہ ہے یعنی ٹکڑوں وجود میں پھل ہوتی ہے اس کے برعکس نہیں ہوتا ایک صاحب شعور ہے دوسرا اس کا خادم ہے۔ اول کا کردار خالص تجربہ ہے اور دوسرے کا محض اطلاع حاصل کرنا عیسائی مذہب کی زبان میں ان دونوں تضاد احساسات کا "خدا سے ڈریں" اور "خدا سے محبت کریں" سے اظہار کیا جاتا ہے۔ تمام قدیم نئی نوع انسان کی روح میں ابتدائی مخلوق کی طرح کوئی ایسی شے موجود ہے جو اسے انجینی قوتوں سے معاملہ کرنے کے لیے مجبور کرتی ہے اس قوت کو وسعت عالم تصور کیا جاتا ہے جو اپنے وجود کو تسلیم کرانے پر مصر ہے۔ یہ مکان کے اندر ایک سرے سے لے کر دوسرے سرے تک انتہائی سنگدل کا مظاہرہ کرتی ہے۔ اسے پابند کرنا 'لگام دینا' ٹھنڈا کرنا اور اسے جاننا اس کے متعلق حتیٰ تجربہ کرنے کے بعد ایک عمل ہی کی مختلف صورتیں ثابت ہوتی ہیں۔ قدیم ادوار کے تصوف میں خدا کے عرفان سے مراد صدق دل سے اس سے محبت کرنا ہے۔ اسے سب سے زیادہ محبوب سمجھتا ہے اور اس پر داخلی طور پر اپنے آپ کو اس کے تعارف میں دے دیتا ہے یہ صرف ایک لفظ سے حاصل ہوتا ہے جسے "اسم" کہتے ہیں (اسے ذکر بھی کہا جاتا ہے)۔ دوسرا نام (NOMEN) یا حلول شدہ شخصیت کا نام (NUMEN) یا بذریعہ خیر رسوم کی ادائیگی کے بل بوتے قوت آفرینی جو سب سے زیادہ لطیف بھی ہے اور سب سے زیادہ طاقتور بھی۔ اس سے حفاظت کلداریت بنی برعلت اور عظیم علم ہے جسے کسی خاص عدد کی بناء پر معروف کیا جاتا ہے۔ اس صورت میں انسان حصول لسانی کے بعد انسانی رتبہ حاصل کرتا ہے جب شعور میں پختگی آ جاتی ہے اور الفاظ پر دسترس حاصل ہو جاتی ہے تو ابتدائی بے فہم کیفیت "فطرت" میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ فطرت کے قوانین ہوتے ہیں جن پر عمل کرنا ضروری ہوتا ہے اس صورت میں دنیا ہمارے لیے اپنی دنیا بن جاتی ہے۔

دنیا کا خوف اس وقت ختم ہو جاتا ہے جب زبان کی ایک ذہین صورت ڈھٹ پکیوں کو ضرب لگاتی ہے اور پراسرار کوجننے میں کر لیا جاتا ہے اور اسے قابل فہم بنا لیا جاتا ہے۔ یہی ممنوعات کا تصور ہے جو تمام قدیم دور کے انسانوں کی روحانی دنیا میں فیصلہ کن کردار ادا کرتا ہے۔ اگرچہ ان الفاظ کے ابتدائی معانی اب ہمارے تصور میں نہیں آسکتے کیونکہ انھیں پختہ ثقافتوں کی زبان میں ترجمہ نہیں کیا جاسکتا۔ اندھا خوف 'مذہبی جلال' ہولناک تمنائی 'غم و الم' فطرت 'غیر معروف غامضات جو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ان سب سے بچاؤ وغیرہ یہ تمام ایک پختہ کار مدح کے احساسات ہیں مگر حالت عقلی میں قوت فیصلہ کے فقدان کی وجہ سے جو اس کو کند کر دیتے ہیں۔ الفاظ صدق دل کا مفہوم یہ ہے کہ فوری طور پر کسی کو پابند کر لیا جائے اور نتیجہ ہوا جائے۔ اس سے تصوف کے طریق کار کی سمجھ آتی ہے جس کے ذریعہ اثر قدیم انسان میں انجینی اعمال کو

منوع قرار دے دیا جاتا ہے اور صدق دل سے احکام کی بجا آوری تسلیم کر لی جاتی ہے۔ مقدس جلال جو ذات کے بندھنوں سے بھی آزاد ہے۔ احکام و قوانین کا پابند ہو جاتا ہے۔ وہ خارجی عالمی قوت جس سے ابتدائی باضابطہ اعمال کا سرچشمہ نکلتا ہے قبول کر لی جاتی ہے۔ ابتدائی دور میں یہ احساس جو مشقت آمیز تقریبات میں باعث آزمائش ہوتا ہے اور معاشرے کے سخت قوانین کا پابند ہوتا ہے۔ جب عظیم ثقافتیں اپنے عروج کو پہنچتی ہیں۔ اگرچہ ان میں اپنی اصل کی ابتدائی علامات موجود رہتی ہیں۔ لیکن پابندیوں کا صدق دل سے قبول باقی رہتا ہے اور ہر قسم کے فن 'مذہب' سائنس اور سب سے بڑھ کر فکر ریاضی میں بھی نظر آتا ہے۔ ایک طریق کار جو سب میں مشترک ہے جو روح کے علم کی چھان بین کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ وہ وسعت زمانی اور دیگر اشیاء کی مقررہ علامات کا مطالعہ ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ مطلق مکان جو نیوٹن کی طبیعات 'روی گرجوں اور اسلامی مساجد میں یکساں طور پر جلوہ نما ہے۔ وہ لائٹنائی ماحول جو ریم بریڈ کی مصوری اور یسٹون کے سیاہی نائل چار آہنگ راگ کو دسپوٹ بخشا ہے۔ وہی اقلیدس کے کثیر السطوح اشکال 'پر تھی نون کے مجسموں' قدیم اہرام مصر اور گوتم بدھ کے تصور زندان اور یسوسٹری دہار میں تما نشینی اور جینیٹن اول اور لوئی چہار دہم 'ایسٹن پلائی لٹس اور دانستے کا تصور الوہیت اور جدید فلکیات میں مکانی قوت کا محیط ہوتا۔ یہ ایک ہی طریق کار کی مختلف صورتیں ہیں یعنی وسعت عالم کی علامت نگاری کے واسطے سے توضیح اور تشریح۔

(۱۲)

ریاضی کی طرف مراجعت کریں۔ کلاسیکی عالم کو فقط آغاز مان کر جس میں کہ جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے۔ ہر تکنیکی عمل 'تکوینی' بحکیم سے متعلق تھا۔ جو ان کے لیے سامنے موجود قابل مشاہدہ اور قابل پیمائش تھا۔ اس کے مقابلے میں مغربی رویہ نیست 'غیر متعین پختہ ارادہ اور بیدار' روح تھی۔ اور اس کے منتخب نشانات 'خالص' ناقابل ادراک 'غیر محسوس' اور غیر محدود مکانی کیفیت ہیں۔ لیکن ہمیں اس نوع کی علامات کو غیر مشروط تصور نہیں کرنا چاہئے۔ اس کے برعکس یہ قطعی مشروط ہیں۔ اگرچہ انھیں یکسانیت کی روح کا جواز قرار دیا جاتا ہے۔ ہماری یہ کائنات جو ایک لامتناہی مکان ہے ہمارے لیے جس کا وجود ایک حقیقت ہے کلاسیکی انسان کے لیے سرے سے اس کا وجود ہی مفقود تھا۔ بلکہ اس کے نزدیک یہ اس قابل ہی نہ تھی کہ اس کا کوئی وجود ہوتا۔ دوسری طرف یونانی کائنات (جس کے متعلق تمام اطلاعات موجود ہیں) ہمارے لیے قطعی طور پر انجینی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہمارے ماہرین طبیعات کے نزدیک لامتناہی مکان مختلف الاشکال ہے اور لامحدود پیچیدہ عناصر پر مبنی ہے۔ جیسا کہ اجتماعی طور پر قبول کر لیا گیا ہے جو ہماری روح کی نقل اور منظر کے طور پر عالم وجود میں آئی ہے۔ سادہ تصورات کو سمجھنا ہمیشہ مشکل ہوتا ہے۔ سادہ اس لیے کہ ان بیانات کا بیشتر حصہ ایسے الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے اور ایسے خیالات پر حاوی ہوتا ہے جو ناقابل فہم ہوتے ہیں بلکہ بعض اوقات تو ان کا بیان بھی غیر ضروری ہوتا ہے کیونکہ وہ بعض گردہوں کے وجدان ہیں محکم طور پر تھے ہوئے ہوتے ہیں اور مشکل اس لیے کہ ان کا سیاق و سباق اور نفس مضمون کسی حال میں بھی قابل ادراک نہیں ہوتا۔

اس لیے ایسے تصورات بیک وقت مشکل بھی ہوتے ہیں اور آسان بھی۔ اب جہاں تک جدید دور میں "مکان" کے مغربی معانی کا تعلق ہے، تو ڈی کارٹی سے لے کر اب تک اس اصطلاح کے وہی معانی مروج رہے ہیں جن کا ادراک مذہبی علامات سے ہوا ہے۔ کلیلو سے لے کر طبیعات کا ہدف یکساں رہا ہے، مگر کلاسیکی دنیا میں اس لفظ سے کیا مراد تھی، کسی کو اس کا علم نہیں۔

اس صورت میں بھی وہ کلاسیکی نام جو یونانی ادب کی وساطت سے ہم تک پہنچے ہیں، اور استعمال میں مروج ہیں، ایسے حقائق کو ظاہر کرتے ہیں، جن پر اس کی عظمت مبنی ہے۔ ہندسہ سے مراد ذریعہ پیمائش ہے اور حساب اعداد کا فن ہے۔ مغربی ریاضی نے یہ تصورات مدت سے ترک کر دیے ہیں مگر اس نے اپنے عناصر کے لیے کوئی نئے نام تلاش یا تجویز نہیں کیے۔ کیونکہ تجربے کی اصطلاح بہت بری طرح سے ناکافی ثابت ہو رہی ہے۔

کلاسیکی ریاضی کا آغاز و انجام انفرادی اجسام کے اوصاف پر غور و خوض اور ان کی سطوحات کی تجرید ہے۔ گویا بالواسطہ اوجہا (خطوط مجنی) اور مخروطی حصے کا مطالعہ ہے۔ اس کے برعکس ہم مسئلہ کی نہ تک پہنچنے کی کوشش کے باوجود صرف مکان کے تجریدی عناصر ہی سے آشنا ہیں۔ جس کا نہ تو مشاہدہ کیا جاسکتا ہے، نہ پیمائش، صرف ایک حوالے کے مرکزی تصور کی نمائندگی کرتا ہے۔ ایک خط مستقیم جسے یونانی قائل پیمائش کنارہ قرار دیتے تھے، وہ ہمارے لیے ایک خط لائٹائی سلسلہ نقطہ ہے۔ لیزر نے اپنے مضامین اصول کی وضاحت کے لیے ایک خط مستقیم کی مثال دی ہے، جسے بطور ایک انتہائی معاملہ پیش کیا ہے، اور نقطے کو دوسرا انتہائی معاملہ۔ جبکہ دائرے کا نصف قطر لائٹائی طور پر عظیم یا قلیل ہو گا۔ مگر یونانیوں کے نزدیک دائرہ ایک سطح مستوی ہے۔ اب اس کا مسئلہ یہ ہوا کہ اسے متوازی یا ہم عاہ حالت میں لایا جائے۔ پس کلاسیکی ذہن کا سب سے بڑا مسئلہ وجود دائرہ کی ترویج ہے۔ اس کے عالی ہیت کا سب سے عجیبہ مسئلہ ان سطوحات میں تبدیلی لانا ہے جو حالت مخروط یا خط منحنی کی صورت میں ہیں۔ ان کی اقدار میں کسی تغیر کے بغیر انھیں مسطحیاتی ہیت میں لانا ہے۔ مگر وہ قائل پیمائش ہو سکیں۔ اس کے خلاف ہمارے لیے یہ مسئلہ کسی خاص اہمیت کا حامل نہیں، بلکہ ایک عام معاملہ ہے کہ عدد لا، کو الجبرے کے ذریعے بغیر ہندی ہیت کے کسی عدد کا نمائندہ قرار دے لیں۔

کلاسیکی ماہر ریاضی صرف وہی کچھ جانتا ہے، جو اسے نظر آتا ہے، یا جسے وہ گردنک میں لاسکتا ہے، مگر جہاں پر محدود اور مبہم بصارت ہو تو اس کے تخیل کا دائرہ کار ختم ہو جاتا ہے۔ اور اس کی سائنس اس کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔ مغربی ریاضی دان نے جو نئی کلاسیکی تصورات و مضامین سے اپنے آپ کو آزاد کیا، وہ تجریدی میدان میں داخل ہو گیا اور اس کے لیے اعداد کی لاتناہیت میں کمی گنا اضافہ ہو گیا۔ اس کے لیے "اب" نہیں رہا، ابجد میں بدل گیا۔ اس منزل میں اس سینہ علم ہندسہ بغیر کسی ثانوی یا پیش پا افتادہ مدد کے کامیاب ہو جاتا ہے۔ مگر جب کلاسیکی انسان اپنے احساس ہیت کو فن کارانہ حسن دیکھتا ہے، اور سنگ مرمر یا کانسی کو رقص یا پهلوان کی شکل میں ڈھالتا چاہتا ہے، اور اس کی سطح پر ایسے خطوط یا خیمہ کی نمایاں کرنا چاہتا ہے، جن سے توازن اور مطالب و مقاصد واضح ہو سکیں۔ تو وہ ان حدود کے اندر رہتا ہے جو پہلے

سے متعین ہیں۔ مگر جب مغرب کا سچا فن کار آنکھیں بند کر کے غیر مجسم موسیقی میں کھو جاتا ہے، جس میں اتحاد اور کثیر الاصواتی سراسر اس کے سامنے وہ حقیقت پیش کرتی ہے اور اسے دور دراز تصورات میں گم ہو جاتا ہے۔ یہ صورت تمام ہمیری امکانات سے بلند و بالا ہوتی ہے۔ آپ صرف لفظ "شکل" کے معانی پر غور کریں، اسے جس طرح کے کلاسیکی مجسمہ ساز اور مغربی موسیقار راگوں میں جوڑ باندھ کر استعمال کرتا ہے۔ دونوں معانی میں جو تضاد ہے، وہی دونوں علوم ریاضی میں ہے۔ یونانی ریاضی دان اس لفظ کو وجود یا ہستی کے لیے استعمال نہیں کرتے، بالکل اسی طرح جیسا کہ یونانی ماہرین قانون اشیاء اور افراد کے لیے علیحدہ علیحدہ ضمیر استعمال کرتے ہیں۔

کلاسیکی عدد خواہ وہ مکمل ہو یا مادی اور مجسم، دونوں صورتوں میں انسانی وجود کے تولد سے متعلق ہوتا ہے۔ مثلاً "عدد ایک" کبھی بھی خالص عدد متصور نہیں ہوتا، بلکہ کسی شے کی صفت کے طور پر متصور ہوتا ہے۔ یعنی سلسلہ اعداد کی اعلیٰ شے۔ تمام اعداد صحیح کی ابتدا لہذا جملہ اقدار، پیمانہ جات اور مانت کے تصور ہی سے ہوتی ہے۔ ۲ کی اکائی پہلا صحیح عدد ہے۔ جو ایک کا دگنا ہے۔ چنانچہ اسے مرد سے منسلک کر کے مردانہ عنصر کی شکل دی گئی ہے۔ اور آخر میں ۳ کو جو نیشا غورث کے نزدیک ایک جبرک و مقدس عدد تھا، وہ شکل دی گئی جو مرد اور عورت کے ملاپ سے بنتی ہے۔ یعنی عمل توسیع و تولید۔

کلاسیکی ماہر ریاضی کے لیے جمع اور ضرب ہی دو طریق کار تھے، جن میں اضافہ اور نسل کشی کا مقصد پورا ہو سکتا تھا۔ لہذا پہلا ایجاز ہی آشفتگی کا شکار ہو گیا۔ اب یہ اساطیری روایت جو قبل ازیں ناقابل فہم تھی، نئے معانی سے آراستہ ہو گئی ہے۔ اور اس سے ایک نامعقول غیر مطلق راز کا افشا ہو گیا۔ ہماری زبان میں نامعقول سے مراد لامعتمد اعشاری اعداد کا استعمال مراد ہے۔ جس میں ایک ہائی اور مادی عدد کی تباہی مضر ہوتی ہے۔ یعنی تخلیق مسلسل جو دیوی دیوتاؤں کی طرف سے مقدر کی جا چکی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نیشا غورث کی کلاسیکی مذہب کی اصطلاحات فی الواقع ڈی میتری عقائد پر مبنی تھیں۔ اور خود ڈی میتری دیوتا اور ارض کے تصور پر مبنی ہے۔ لہذا دیوی مذکور کے لیے مبالغہ آمیز احترام کا تصور پیدا ہوا، اور اعداد کے لیے بھی علو مقام کا جواز نکل آیا۔

پس لازمی طور پر بتدریج کلاسیکی ثقافت کی نسبت ادنیٰ سے ہو گئی۔ اپالونی ثقافت کی روح نے اشیاء کے معانی کو وجود سے منسلک کر دیا اور اس کے لیے مرئی، مد، اور ممنوع کے الفاظ کا استعمال مروج کیا، جو فوری حال اور مستقبل قریب سے منسلک کر دیا گیا۔ مستقبل بعید اور غیر مرئی کا سرے سے کوئی وجود ہی نہ تھا۔ یونانی اور رومی دونوں مکان کے دیوتاؤں کے لیے قربانی دیتے تھے، اور یہ قربانی اس مقام پر دی جاتی جہاں ان کا مقام قیام یا رہائش سمجھا جاتا۔ باقی تمام دیویاں نظروں سے اوجھل تھیں، بالکل اسی طرح جیسا کہ یونانی زبان بار بار ہمیں اس زبان کے مضبوط شمالی تاثر سے واسطہ پڑتا ہے۔ اس میں مکان مطلق کے لیے کوئی لفظ نہ تھا۔ پس یونانیوں کے لیے منظر افق، نقطہ نگاہ، فاصلہ، بادل اور مملکت کے دور افتادہ مقامات جو اس قوم

(۱۳)

کلاسیکی اور مغربی اعداد میں بنیادی فرق کی وجہ سے اعداد کی ان دونوں دنیاؤں میں بھی ایک عنصر سے دوسرے میں شدید اختلافات پائے جاتے ہیں۔ اعداد کے تعلق کو مناسب کہا جاتا ہے جو اپنے ربط کی وجہ فعالیت کے تصور پر محیط ہے۔ ان دونوں الفاظ کی اہمیت صرف ریاضی ہی کے لیے اہم نہیں۔ بلکہ یہ الفاظ موسیقی اور مجسمہ سازی کے فنون میں بھی انتہائی اہمیت کے حامل ہیں۔ کسی بھی مجسمے کی تخلیق میں اس کے مختلف حصوں میں تناسب کے علاوہ قدیم کلاسیکی ہنرمیں مجسموں کی شکل و صورت، نسبت کاری اور دیواری نقاشی میں بیانوں میں کی پیشی کی ضرورت پڑتی ہے۔ وہ الفاظ کا اضافہ جن کا موسیقی میں کوئی مطلب نہیں ہوتا اور جس طرح ہم ہیروں کی تراش خراش کے فن میں جن میں ان کا اصل حجم کم کر دیا جاتا ہے جہاں تک انعقاد مجالس کا معاملہ ہے، گروہوں کو ادھر ادھر منتقل کرنے سے فیصلہ کن اثرات مرتب ہوتے ہیں اور ہر موسیقار اس سے متفق ہوتا ہے کہ اس طرز عمل سے موسیقی کی تاثیر پذیری میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس کی تائید میں اٹھارویں صدی کی ایک مشہور دھن کا حوالہ دیا جاسکتا ہے۔

I ama can Varta Don

تمام توازن استقلال پذیر ہوتا ہے۔ اور تمام منتقلی اجزاء کے تغیر و تبدل کا مقصد اقلیدس کے نظریہ مطابقت سے موازنہ کریں اس کا ثبوت انا کی فرضی نسبت پر منحصر ہے۔ جدید دور میں عمل منہائی زادہ کی زادی کی فعالیت سے حاصل کر لیا جاتا ہے۔

(۱۴)

یونانی زبان کے حروف حقیقی 'الفا' اور 'او میگا' کلاسیکی ریاضی میں عمل ہیں (سیج ترجمہ مفہوم میں ابتدائی حساب بھی اس میں شامل ہے)۔ یعنی واحد بصری موجود عدد کا حاصل۔ مجسمہ سازی کے دوسرے فن میں مجسمہ قلعہ نما ہے۔ دوسری طرف فعالیت تحقیق جہاں پر کہ نتیجہ قدری نوعیت کا نہ ہو بلکہ باضابطہ اور عمومی امکانات پر بحث کی صورت ہو تو طریق کار کی بہترین توضیح ترکیبی عمل ہے جو عمل موسیقی سے بہت حد تک مشابہ ہے۔ اور فی الحقیقت موسیقی کے نظریات میں متعدد تصورات شامل ہوتے ہیں۔ (کلید اجزاء جملہ) لونیات (دنیوہ) یہی اصول طبعیات میں بھی استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اور اس پر اختلاف کیا جاسکتا ہے کہ اس عمل کے تحت متعدد اختلافات حل کیے جاسکتے ہیں۔

ہر عمل یہ ثابت کرتا ہے اور ہر کارروائی اس مجاز کی تردید کرتی ہے ایک صورت میں تو کوئی شخص ایسا کام کرتا ہے۔ جو دیکھا جاسکتا ہے اور دوسری صورت میں کوئی شخص کسی موجود شے کو تحلیل کرتا ہے۔ اس طرح ہمیں علم ریاضی کی دو حالتوں میں ایک اور نوعیت کے اختلاف کی نشاندہی ہوتی ہے۔ جبکہ کلاسیکی ریاضی چھوٹی چھوٹی اشیاء کی جادہ صورت پر عمل پذیر ہوتی ہے۔ اور حتیٰ عمل سرانجام دیتی ہے۔ جبکہ لاتی

سے لائق اور باعث فخر تھے کے لیے کوئی تصور نہ تھا۔ کلاسیکی باشندے کے لیے گمراہ تھا جسے وہ اپنے قصبے یا گاؤں میں مشاہدہ کر سکے۔ اس کے علاوہ اس کے لیے گمراہ کوئی تصور نہ تھا۔ ہر وہ شے جو اس کے سیاسی حلقے سے باہر تھی، اجنبی سمجھی جاتی تھی اور ہر وہ شے جو باعث منفعت نہ ہو دشمن تھی۔ اس تنگ حلقے سے باہر خوف کی فضا تھی۔ جس کی وجہ سے ہر قصبہ دوسرے کو تباہ کرنے پر تیار رہتا۔ پولس جو قدیم یونان کی ایک شہری مملکت تھی، سب سے چھوٹی تھی۔ اور اس کی حکمت عملی کم نظری پر مبنی تھی جو موجودہ دور کی خارجہ وزارت کی حکمت عملی سے بہت مختلف تھی۔ جس میں غیر محدود ممانعت پائی جاتی ہے۔ کلاسیکی مندر جسے پہلی نظر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی نوعیت کی سب سے چھوٹی عمارت ہے۔ کلاسیکی ہندسہ آرجی ٹاس سے اقلیدس تک اس طرح کا تھا جیسا آج کل مدرسوں میں مروج ہے۔ جس پر آج تک اقلیدس کا غلبہ ہے۔ جس میں اس امر کا خیال رکھا جاتا ہے کہ اس کی اشکال مختصر اور چھوٹی چھوٹی ہوں تاکہ بچے باسانی ان کو بنا سکیں۔ اس وجہ سے کلاسیکی ماہر ریاضی ان فلکی اجرام کی اشکال سے محروم رہا جن پر قابو پانا اس کے لیے آسان نہ تھا۔ ان میں بعض اقلیدسی نظام کے تحت بنائی بھی نہیں جاسکتیں۔ درنہ حس لطیف کے مالک اقلیدسی باشندے یقیناً اس مسئلے کو غیر اقلیدسی ہندسہ کی مدد سے حل کر لیتے۔ کیونکہ متوازی اصول متعارف پر ان کی تنقید بہت مشہور ہے۔ اس کی صحت پر شک و شبہات کے باوجود اسے واضح نہیں کیا گیا۔ بلکہ اسے ایک فیصلہ کن دریافت کے قریب کر دیا گیا۔

کلاسیکی ذہن نے بلا حیل و حجت اپنے آپ کو محدود کر لیا اور صرف چھوٹی چھوٹی قریب کی اشیاء کے مطالعے میں مصروف ہو گیا۔ جبکہ ہم لاتیائی اور دور دراز کی اشیاء کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ان تمام تصورات ریاضی کے لیے جو مغرب نے خود دریافت کیے یا دوسروں سے عاریتاً لیے۔ احصائے تفریق کی ایجاد سے بہت پہلے اصطلاحات وضع کر لیں اور عربی الجبرا، ہندوستانی علم مثلثات اور کلاسیکی میکانیات مناسب تجربے کے بعد اپنے علم ریاضی میں شامل کر لیے بلکہ بعض ایسے نظریات بھی بدیہی اور واضح بالذات تھے اور ان کا تعلق ابتدائی حساب سے تھا $3 = 2 \times 2$ جب تجرباتی طور پر زیر بحث لایا گیا تو ایک مسئلے کی صورت اختیار کر گیا۔ اور اس کا حل نظریہ مجموعات میں سے منہائی کے بعد حاصل ہوا۔ اور بعض نقاط پر یہ حل ابھی تک تشکیک میں ہے۔ افلاطون کے عہد میں یہ مسئلہ نہ صرف ایک قریب نظر سمجھا جاتا بلکہ ایک غیر ریاضیاتی ذہن کی پیداوار بھی سمجھا جاتا۔ بعض صورتوں میں ہندسہ الجبرے کی بنیاد پر تخلیق کیا جاسکتا ہے اور الجبرا ہندسہ کی بنیاد پر۔ اس صورت میں آنکھ کو بند کر لیا جائے یا اسے حکم کے تابع کر لیا جائے۔ ہم پہلا اختیار استعمال کرتے ہیں۔ اور یونانی دوسرے اختیار کو ترجیح دیتے تھے۔ ارسطیدس کو اپنے خوبصورت مخدوطی چکر کے انصرام میں بعض عام حقائق کا ذکر کرتا ہے جو لہسنز کے طریق معین حکمہ میں بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔ مگر یہ تمام طریق کار اپنے جدید سطحی ظاہر کی وجہ سے مجسم پیا اصولوں کے تحت عمل میں لائے گئے۔ ایسی صورت میں ایک ہندوستانی ماہر ریاضی علم مثلثات کا کوئی اصول دریافت کر لیتا۔

ریاضی تمام باضابطہ امکانات کا احاطہ کرتی ہے اور فعالیتوں، کارروائیوں، مساواتوں اور مخروطات کو موضوع عمل بناتی ہے۔ اس امر کے لحاظ کے بغیر کہ اس سے کوئی نتیجہ برآمد ہو سکے گا یا نہیں، عمل جاری رکھتی ہے۔ اور جہاں تک گزشتہ دو صدیوں کا تعلق ہے۔ اگرچہ موجودہ دور کے ریاضی دان اس حقیقت کا بمشکل احساس کرتے ہیں، ریاضی کے دائرہ عمل میں بہت زیادہ صوری تبدیلی ہوئی ہے جس کے نتیجے میں اگر یہ کہا جائے کہ جدید ریاضی میں مجموعی طور پر بہت زیادہ وسعت پیدا ہوئی ہے تو ہم غلط نہ ہوں گے۔ یہ تمام عمل، جسے ہم زیادہ سے زیادہ سمجھنے لگیں گے، مغربی ذہانت کے عام اظہار کی بدولت ہے۔ جس میں فاؤسٹی روح کارفرما ہے۔ اور یہ روح کسی اور ثقافت میں موجود نہیں۔ ان مسائل کی بڑی تعداد جو ہمارے علم ریاضی کو درپیش ہیں، ہم انہیں اپنے مسائل سمجھتے ہیں۔ بالکل اسی طرح جس طرح دائرے کے مسائل کو حل کرنا یونانی اپنا مسئلہ سمجھتے تھے۔ یعنی لامتناہی سلسلہ کی تحقیق تقارب۔ (گاؤچی) بیضویت اور الجبرے کے احصاء کو مغربی فعالیت کے دورانیے میں تبدیل (ایبل اور گاؤس) جو ممکن ہے۔ قدیم دور کے ماہرین ریاضی کو (جو سادہ اور متعین اور مقداری نتائج کے لیے کوشاں رہتے تھے) یہ عمل پیچیدہ ذوق کا مظاہرہ نظر آئے اور ممکن ہے آج بھی عام لوگ یہ سمجھتے ہوں۔ اب تو جدید ریاضی سے کم مقبول کوئی اور شعبہ علم نہیں اور اس میں بھی لامتناہی فاصلوں کا تصور موجود ہے۔ مغرب کے تمام بڑے بڑے ”شاہکار ذیوائن کامیڈی سے لے کر“ پرسی فال بنک غیر مقبول ہیں۔ جبکہ ہر کلاسیکی عمل ہو مر سے لے کر پیراگام کے آئرنز تک بلند ترین درجے تک مقبول رہا ہے۔

(۱۵)

پس بالآخر مغربی ریاضی کے عددی فکر کا مرکز تاریخی حدود کا مسئلہ ہے جو فاؤسٹی ریاضی سے متعلق ہے۔ اس مسئلے کی کلید جو اسے لامتناہیت تک رسائی بہم پہنچاتی ہے وہ فاؤسٹی لامتناہیت ہے، جو عربی اور ہندوستانی عالمی تصورات سے بالکل مختلف ہے۔ وضع قطع کوئی بھی ہو۔۔۔ لامتناہی سلسلے خیدگی یا فعالیت۔۔۔ عدد ضرور موجود ہوتا ہے۔ اس کی روح نظریہ تحدید ہے۔۔۔ یہ حد اس تحدید کا قطعاً برعکس تصور ہے (بغیر اس نام سے موسوم کیے) کلاسیکی مسئلہ تریج دائرہ سے ہے۔ انھارویں صدی کے آغاز میں اقلیدسی اصول احصاء کے حقیقی متغائی اور تفسیر سابقہ میں ابہام شروع ہو گیا۔ کم مقدار کی اشیاء کا تصور لامتناہیت زیر دست تھا اور بڑی فنکارانہ چابکدستی سے اسے حل کر لیا جاتا۔ اس میں کسی حد تک کلاسیکی استواری کی علامات کا وجود لازمی تھا۔ یعنی مشابہت اقدار اگرچہ اقلیدس ان سے لاعلم تھا اور اگر وہ زندہ ہوتا تو انہیں تسلیم بھی نہ کرتا۔ لہذا صفر مستقل طور پر قائم ہے اور تسلسل خط کشی میں اس کا مقام ۱۴ اور ۱۵ کے بائین ہے۔ یور کے لیے اپنی تجزیاتی تحقیق کے دوران یہ مسئلہ بہت بڑی رکاوٹ تھی۔ اور اس کے بعد میں آنے والوں کے لیے بھی یہ رکاوٹ اسی طرح قائم رہی۔ اس نے اس فرق کو صفر قرار دیا۔ انیسویں صدی میں اگر آخر کار یہ کلاسیکی احساس عدد ختم کیا گیا اور احصائے صفاریہ کو گاؤچی نے منطقی ثبوت فراہم کیا۔ اور تکمیلی توضیح سے تصور تحدید کی تائید کی۔ غیر متعینہ قلیل مقدار سے لے کر انتہائی محدود امکانی قدر تک قابل تفسیر اعداد کا تصور خواہ

وہ معینہ عدد کی سانس روکنے کا عمل ہو، صفر نہیں ہوتا۔ کیونکہ اس قسم کے عدد کا کوئی قدری کردار نہیں ہوتا۔ خواہ اس کی حد کوئی بھی ہو۔ جیسا کہ اس نظریے کے تحت حقیقی طور پر قرار دیا گیا ہے۔ تخمینی طور پر قرار دیا گیا اس مد میں شامل نہیں ہوتا، مگر تخمینہ طریق کار اور کارروائی کو اس میں شامل کر لیا جاتا ہے۔ یہ کیفیت نہیں بلکہ ربط ہے پس ہماری ریاضی کے اس فیصلہ کن مسئلے میں ہم پر اچانک یہ انکشاف ہوتا ہے کہ مغربی روح کے لیے تاریخی ترتیب و تشکیل کتنی اہم ہے۔

(۱۶)

علم ہندسہ کو ابتدائی بصری پابندیوں سے اور الجبرا کو اقدار کے تصور سے آزاد کر کے، اور دونوں کے آپس میں اتحاد سے جبکہ نظریہ فعالیت کی تمام تحدید متعلقہ خط کشی اور شمار حذف ہو گئے تو مغربی ریاضی عددی فکر کی عظیم شاہراہ پر گامزن ہو گئی، کلاسیکی ریاضی کا عدد مستقل متغیرات میں تحلیل کر دیا گیا۔ علم ہندسہ نے تجزیاتی صورت اختیار کر لی اور تمام اعداد محسوس تحلیل ہو گئے۔ اور ریاضیاتی بحسبات کو ان سے تبدیل کر دیا گیا، جن سے کہ صارف ہندی اقدار حاصل کی گئی تھیں۔ جس عمل کے لیے ایسے تجریدی مکانی رابطوں کا سارا لیا گیا، ان کا انجام کار اور اسکی حال کے عاقر میں نفاذ کا کلی طور پر خاتمہ ہو گیا۔ اس عمل کا آتماز اقلیدس کی مناظری اشکال ہندی تجزیاتی کے تبدیل سے ہوا، جس کا حوالہ نظام تحلیلی جن کا انتخاب بطور ابتدا بے قاعدہ ہوا، اور دوران کارروائی ان کا اصول موضوعہ کم کر دیا گیا ہو، اور مفروضیت قیام ہندی مقصد اسی شرط پر استوار ہو کہ دوران کارروائی (فی نفسہ بھی مساواتی تھی اور کسی پیمائش پر مبنی نہ تھی) ایسی حالت میں خطوط مرتبہ کا نظام تبدیل نہیں ہو گا مگر یہ خطوط مرتبہ فوری طور پر خالص اور سادہ اقدار میں تبدیل ہو جائیں گے، اور یہ نقاط کے مقام کو تبدیل کر کے ان کی جگہ نہیں لیں گے۔ لہذا مکانی عناصر کی حیثیت اختیار نہیں کریں گے۔ عدد جو اشیائے تکوین کی حد ہے، اسے اس سے قبل اتنی واضح صورت میں کبھی پیش نہیں کیا گیا۔ مگر اس کی وضاحت بطور مساوات تحلیلی طور پر ہی کی جاتی تھی۔ ہندسہ نے اپنے معانی تبدیل کر لیے تو تحلیلی نظام کی تصویری وضاحت بھی ختم ہو گئی اور نقطہ محض تجریدی عدد کی حیثیت اختیار کر گیا۔ فن تعمیر میں ہم اسے نشاۃ ثانیہ کا دروں مفتی تفسیر تصور کرتے ہیں، جو باروق سے لے کر مائیکل اینجلو اور وائی گولا تک نمایاں ہے۔ بظاہر گرہے کی عمارت کے سرور کی جگہ خطوط مستقیم نے لے لی۔ اور سرور بے مقصد ہو کر رہ گئے۔ واضح محدود کی جگہ روم اور فلورنس میں کولونیاٹ اور متحدہ منزلوں نے لے لی۔ ستون اور پلستر بھرمنوں کی صورت اختیار کر گئے۔ صفاریہ مرغلوں اور خرطوشوں میں شاہراہ اور رواں عناصر کا اضافہ ہو گیا۔ اور تعمیر سجاوٹ اور آرائش کی صورت اختیار کر گئی۔ ریاضی کی زبان میں مقصدی اور تقریبی ستون بھرمت کی صورت اختیار کر گئے اور سرور مختصر دقتوں سے کشادہ اور تنگ ہوتے رہے۔ دہاروں چٹوں اور بالائی منزلوں کی براہ ہموار فرشیں سطحیں استراکاری اور مزین کام سے چمک اٹھیں۔ نقش و نگار، رنگ و روغن کے ساتھ روشنی اور سائے کی حسن ترتیب نے چکا چوند پیدا کر دی۔ روشنی فی خسہ جس کا منظر ڈریس ڈان دی آنا اور پیرس میں نظر آتا ہے۔ فی الواقعہ موسیقی کے عنصر کی حامل ہے۔ ڈر۔ سلسلن ڈونک کی عمارت ہم صوتی

کے مطابق اقلیدس کا بدی مساوات کا نظریہ محض ایک اظہار کی حیثیت کا حامل ہے جسے ہم کسی اور اظہار سے تبدیل کر سکتے ہیں۔ فی الحقیقت ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک متعین نقطہ سے دیا زائد متوازی خط نہ کشید کیے جاسکتے ہیں نہ حالت مستقیم میں اپنا وجود قائم رکھ سکتے ہیں۔ اور اس قسم کے تمام مفروضات سے سہ ابعادی ہندسہ کی طرف ہی رجوع کیا جاسکتا ہے۔ جسے طبیعات یا علم ہیئت میں استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اور بعض صورتوں میں اقلیدس کے مفروضات سے زیادہ مفید ہو سکتے ہیں۔

صرف یہ سادہ اصول متعارف نہ دست لامحدود ہے (غیر محدودیت) جب سے ری مان اور نظریہ خمیدہ مکان کو لامتناہیت سے ممتاز سمجھا جانے لگا ہے) یہ اصول فوری شعور کے لازمی کردار کی نفیض کرتا ہے۔ اس کے تحت آخر الذکر کا انحصار نور کی رکاوٹ پر ہے۔ اس سے خود بخود مادی تحدید کا وجود برقرار ہو جاتا ہے۔ مگر تجریدی اصول تحدید کا تصور ممکن ہے جس کی وجہ سے ایک بالکل نیا مفہوم پیدا ہوتا ہے۔ اور بصری تعینات کے امکانات میں اضافہ ہوتا ہے۔ ایک سنجیدہ مفکر کے لیے کارہی ہندسہ کے موجودہ نظام کے تحت اس رجحان کا احتمال موجود ہے کہ سہ ابعادی مکان سے آگے بڑھ کر تجرباتی مکان میں کھو جائے جسے عدد کے علاماتی میں ایک غیر ضروری پابندی تسلیم کیا گیا ہے۔ اگرچہ ۱۸۰۰ء تک متعدد ابعادی مکان کے تصور کا نظام موجود نہ تھا (یہ افسوس کا مقام ہے کہ اس سے بہتر لفظ تلاش نہیں کیا جاسکتا) جس کی بنیاد پر وسیع تر تجربہ ممکن ہوتا۔ حقیقی پہلا اقدام اس وقت اٹھایا گیا جبکہ استدلال (جو فی الحقیقت لوگا رہنم ہے) کو اس کے ابتدائی محسوس اور قابل حصول مادی سطح سے الگ کر لیا گیا۔ اور غیر منطقی اور پیچیدہ قوت نماؤں کا استعمال کیا گیا۔ اور اسے فعالیتوں کے زیر اثر 'عمومی ربط اقدار میں مکمل طور پر لایا گیا۔ یہ ہر کوئی تسلیم کرے گا کہ وہ شخص جو ریاضی کے دلائل کو سمجھتا ہے۔ کہ ہم ۳۱ کے مقام سے گذر کر ان کے مقام پر پہنچ گئے اور اس طرح سہ ابعادی مکان کی غیر ضروری شرط سے نجات حاصل کر لی۔

جب ایک دفعہ عناصر مکانی یا نقاط نے اپنے مستقبل بصری یادگار کے مقام سے محرومیت حاصل کر لی۔ اور خطوط مرتبہ میں بطور اختراع بصری نمائندگی کی بجائے اسے تین آزاد اعداد کا مقام مل گیا۔ تو اب اس میں کوئی رکاوٹ نہ رہی کہ ۳ کے عدد کو "ن" سے تبدیل کر لیا جائے۔ اس سے ابعاد کا تصور کلی طور پر بدل گیا۔ اب یہ مسئلہ نہ رہا کہ کسی نقطہ کے اوصاف محل وقوع کے حوالے سے بصارت کی مدد سے کسی چنانے سے پیمائش کی جائے۔ اس کی بجائے کسی گروہ اعداد کے تجریدی اقدار کو اپنی مرضی کے بعد سے پیمائش کر لیا جائے۔ عددی گروہ جو منظم اور آزاد عناصر پر مشتمل ہو، فی سبب ایک نقطہ کا عکس ہے، اور اسے نقطہ کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح ایک مساوات جو بدئے منطق وجود میں آئی ہو، اسے سطح مستوی کہا جاتا ہے۔ اور "ن" کے تمام نقاط کا مجموعہ ن ابعادی مکان کہلاتا ہے ۳۶۔ ان اورائی امکاناتی جہانوں میں جو ہمارے ہر قسم کے احساس کی گرفت سے بید ہیں، ایسے ملحقات موجود ہیں جو ہماری تجرباتی

کا منظر پیش کرتی ہے۔ اٹھارویں صدی کی ریاضی نے ساتھ ساتھ اٹھارویں صدی کا فن تعمیر بھی موسیقیت کے کردار کا حامل ہو گیا۔

(۱۷)

ہمارا یہ علم ریاضی ایک مدت بعد اس مقام پر ضرور پہنچنے والا تھا، جہاں پر نہ صرف علم ہندسہ کی مصنوعی پابندیاں بلکہ نظری اشکال ہندسی بھی موزوں نظریات کے تحت محسوس کی جاسکتیں۔ اور روح کو بھی ان کا احساس ممکن ہوتا۔ یہ تحدیدات فی الواقع داخلی امکانات کے اظہار کے راستے میں رکاوٹ بنتی ہے۔ بالفاظ دیگر یہ حدود ہی وہ مقامات ہیں جہاں تصوری عروجی دست بنیادی صورت حاصل کرتی ہے اور فوری شعور کے راستے میں حائل ہوتی ہے۔ کلاسیکی روح تمام اطلاطی اور روائی تصورات کو ترک کرنے کے بعد بھی عالم محسوس کے نیچے دب گئی (چونکہ فیشا غورٹی تصور اعداد کی اغلاط کا یہ منظر لازمی تھا) اس کے نتیجے میں اس نے اپنی عظیم علامات کو ترک کر دیا۔ اور مادیت کو اسی موقع اور مقام پر عروج ملنا بالکل ناممکن تھا۔ مگر فیشا غورٹی عدد کا جس صورت میں تصور کیا ہے، اس میں انفرادی اور زیر کی سے امور معلومہ کے حقائق کو بطور خلاصہ فطرت اس طرح پیش کیا گیا ہے ڈی۔ سکارٹز اور اس کے جانشینوں نے عدد کو ایسی شے سمجھا جس پر فتح حاصل کی جاسکتی تھی، یا جسے بالآخر قابو کیا جاسکتا تھا، اس سے تجریدی تعلق قائم کیا جاسکتا تھا جو شاہانہ بے رخی کا اظہار کرتا ہو، اور اسے کسی قسم کی تاخیری مدد کی ضرورت نہ ہو اور ہمیشہ فی سبب فطرت کا مقابلہ کر سکتا ہو۔ عزم لی القوت (نفسے) کا اصول عمل میں لایا جائے، جیسا کہ قدیم ایڈا کے روی "ان کے گردے اور میلیبی جنگیں بلکہ دا جنگ کے فاتح رومی بھی شمالی روح کو اپنے حلقے میں پر شکوہ بنا کر پیش کیا۔ جو یوں معلوم ہوتا ہے کہ ایک توانائی کو پرواز ہے۔ مغربی عدد میں یہ قوت موجود ہے۔ اپالوی عمد کی ریاضی میں عقلیت، بصیرت کی غلام ہے۔ جبکہ فائستی نظام فکر میں یہ آقا ہے۔ ریاضی کا قائم بالذات "مکان" ہم دیکھتے ہیں کہ غیر کلاسیکی ہے۔ اگرچہ اس احترام کی وجہ سے جو ماہرین ریاضی کے ذہن میں یونانیوں کے لیے موجود تھا۔ وہ اس حقیقت کو سمجھ نہ سکا۔

روزمرہ کے مشاہدے میں آنے والے اور تصویروں میں دکھائے جانے والے وسیع و عریض لامتناہی مکان سے یہ تصور بالکل مختلف تھا۔ اور کائنات کے اس خاضعی تصور سے بھی مختلف تھا جو مبہم اور محض تخلیقی پیداوار تھا۔ یہ ایک خالص تجریدی، تصوراتی اور ناقابل حصول ایسی روح کا مفروضہ ہے، جو تجربہ کے محسوس عمل سے کم از کم مطمئن ہے۔ اور بالآخر ان تمام تجربات کو ایک طرف پیچیک دیتی ہے نتیجہ "اس وجہ سے داخلی بصیرت بیدار ہو چکی ہے۔ اور پھر یہ پہلی دفعہ، ان لوگوں نے لیے جو اقلیدسی ہندسہ کے دل سے ممنون تھے۔ اور یہ سمجھتے تھے کہ ہر دور میں یہی درست 'سادہ اور واحد ہندسہ ہے۔ جب انھوں نے ذرا بلند ہو کر دیکھا تو معلوم ہوا کہ ماسوائے مفروضات کے اس کی کوئی حیثیت نہیں، اور گاس ہی کے دور سے ہم سمجھتے ہیں کہ اسے دیگر غیر ادرائی علم ہندسہ کے مقابلے میں ثابت کرنا ناممکن ہے۔ اس ہندسہ کے متعلق تنقیدی بیان

تحقیق کے محتاج نہیں۔ اور جو مسلسل تجرباتی طبیعیات کے اعداد و شمار کے ساتھ مربوط اور ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ مکان کی یہ ارفع و اعلیٰ صورت جو مغربی ذہن کی مسلسل علامت رہی ہے، صرف مغربی ذہن نے یہ کوشش کی اور اس میں وہ کامیاب بھی رہا کہ تکنیات کو تفسیر کیا جائے اور غرض کے لیے اس نے اپنی کوشش کو مزید وسیع کیا۔ تاکہ اجنبی اور غیر معلوم اشیاء کا ادراک حاصل ہو، اور تصرفات و ممنوعات کے اصولوں پر دسترس حاصل ہو، جب فکر اعداد کے عمل پر رسائی حاصل نہ ہوئی، کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔ بالآخر انسانی ذہن نے فکر اعداد پر بھی قابو پا لیا۔ اگرچہ یہ منزل سر کرنے میں متعدد دے چند اشخاص ہی کامیاب ہوئے جو انتہائی پیچیدہ نظام اعداد (چورنگی احصائے حامل) کے ادراک کے اہل تھے اور بظاہر بالکل بے معنی علامات، مثلاً $a-n$ کا مخصوص عمل کے تحت کردار سمجھ سکتے ہیں۔ یہی وہ مقام ہے جہاں پر اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ حقیقت سے مراد صرف ادراک بالحواس سے ثابت ہونے والی حقیقت نہیں۔ کیونکہ روحانی وجدان سے بھی حقیقت کا شعور ممکن ہے۔ بلکہ تصورات کو حقیقت میں تبدیل کرنے کا ایک ذریعہ وجدانی شعور بھی ہے۔

(۱۸)

اس عظیم وجدان کی بدولت تمثال مکانی عالم، مغربی ریاضی کے آخر اور فیصلہ کن تخلیق قرار پائے۔ وسعت اور ذہنی موشگافیوں نے گروہی نظریہ فاعل کو موثر بنادیا، گروہ یا امتیاف ریاضی کے یکساں تمثال کا مجموعہ تصور کیے جاتے ہیں۔ یعنی تمام تفرقی مساواتوں کا مجموعہ جو خاص نوعیت کا ہو، جو اپنی تشکیل میں ڈیڑے کا نمڈ کے اعداد، جیسی سے مشابہ ہیں۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ نئے اعداد کی متعدد دنیاں ہیں جو یہاں آباد ہیں۔ جو ضروری نہیں کہ کسی ماہر کی داخلی بصیرت کے عروج و عرفان کا باعث ہوں۔ اب مسئلہ یہ ہے کہ ان وسیع، تجریدی نوعیت کے نظام میں، ایسے عناصر تلاش کیے جائیں جو کسی حد تک مقابلتہ کسی گروہ کی کارروائی میں (مثلاً نظام کی قلب مابیت) متاثر نہ ہوں، اور اس کی بدولت ریاضی کی زبان میں ثبات حاصل کر لیں۔ یہ مسئلہ جیسا کہ کلین نے اسے بیان کیا N ابعادی کثیر السطوحات (مکان) کی تغیر طبعی اشیاء کا ایک گروہ کا معائنہ درپیش ہے جبکہ کثیر السطوحات کی شکل و صورت پر تغیر طبعی سے کوئی اثر نہ پڑا ہو۔

یہی وہ مقام عروج ہے جہاں پر مغربی نظام ریاضی، ہر داخلی امکان کے خاتمے کے بعد اور اپنے انجام یعنی فاؤسٹی نظام کی نقل اور محض اظہار نظریات کے بعد اپنی ترقی کا باب اسی طرح ختم کر دیتا ہے جس طرح کہ تیسری صدی میں کلاسیکی دور کی ریاضی کا اختتام ہو گیا۔ سائنس کی یہ دونوں صورتیں (جن میں سے صرف ایک یعنی عضوی ساخت کا آج بھی تاریخی حوالے سے جائزہ لیا جاسکتا ہے) اعداد کے نئے تصور کے تحت وجود میں آئیں یہ ایک صورت میں فیثاغورث اور دوسری میں ڈیسیکارٹیز کا کارنامہ تھا۔ دونوں علوم اپنے تمام حسن و خوبی کے ساتھ ایک سو سال بعد کمال کو پہنچے۔

دونوں علوم سائنس تین سو سال تک اپنے کمال کا ڈنکا بجاتے رہے اور پھر جوہنی ان کی متعلقہ ثقافت پر زوال آیا، اور وہ شہری حکومتوں میں تبدیل ہو گئیں، ان کا کمال بھی زوال آشنا ہو گیا۔ ہم آئندہ اس باہمی ربط و انحصار کا تذکرہ کریں گے۔ ابھی صرف اسی قدر کافی ہے کہ ان عظیم ریاضی دانوں کا دور ختم ہو گیا۔ موجودہ حالت میں ہمارا فریضہ صرف اسی قدر ہے کہ ان کے عظیم الشان کارناموں کی حفاظت کی جائے۔ پایہ تکمیل تک پہنچایا جائے اور ربط دیابلس دور کر کے انھیں خالص بنایا جائے اور انتخاب کیا جائے۔ یہ دوا متحرک تخلیقی کام تو نہ تھا، مگر اس نے سکندری عہد کی ریاضی اور آخری دور کے یونان کو اپنے ذہن اور تفصیلی کارہائے نمایاں کی بدولت دنیائے علم میں مخصوص مقام عطا کیا۔

مندرجہ ذیل تاریخی تفصیلات مذکورہ بالا حقائق کی تفہیم میں باعث سہولت ہوں گی:-

کلاسیکی

مغربی

- ۱۔ جدید عدد کا تصور = ۵۳۰ ق م
عدد بطور قدر فیثاغورث
۴۷۰ ق م میں مجسمات
نقوش دیوار پر بازی لے گئے
- ۲۔ منظم ترقی کی مغزاج
۳۵۰ - ۳۵۰ ق م
اظاطون - ارچی ٹاس، یوڈوکس
(ٹریاز براکسی ٹیلیز)
- ۳۔ دروں سستی تکمیل اور عالم کا اختتام مصوری
۳۰۰ - ۱۵۰ ق م بی تصودن
بسی پس لیو کارس
یوکارائڈ - اپالونی ار شمیدس
- تقریباً ۶۱۳۰
عدد بطور رابطہ - ڈیسیکارٹیز، پاسکل
(نیوٹن - پیپیز - ۱۶۷۰ء)
(تقریباً ۱۶۷۰ء موسیقی مصوری
پر بازی لے گئی)
۱۸۰۰ - ۱۷۵۰
(این ل - لکریج، لیپ لیس)
(گلک، ہائڈن، مضرورت)
۱۸۰۰ء کے بعد
گاس - کاپچی - ری مان
- بی تصودن

باب سوم

تاریخِ عالم کا مسئلہ مبنی برقیافہ اور منضبط (۱)

بالآخر اب ہم اس مرحلے پر پہنچ گئے ہیں کہ تاریخ کے ایسے پیکر کی خاکہ کشی کر سکیں، جو ایسے مبصرینِ حادثات کے ذاتی نقطہ ہائے نظر سے آزاد ہو، جو متعلقہ عہد میں بید حیات تھے۔ نہ صرف ان کی آراء بلکہ ان کی شخصیت کے اثرات سے نجات حاصل کر سکیں، جو اپنی ثقافت میں دلچسپی نیز مذہبی، ذہنی، سیاسی اور معاشرتی رجحانات کے زیر اثر، تاریخی مواد کو اس ڈھب سے منظم کر لیتے ہیں کہ وہ زمان و مکان کی حدود و قیود سے کبھی آزاد نہ ہو سکے۔ اور اس کی شکل و صورت من مانے انداز میں مرتب کی جاسکے۔ اس صورت میں تاریخی ہیئت تو برقرار رہے گی، مگر اپنے داخلی مضمرات سے بالکل حسی دست ہوگی۔

اب تک جو کمی رہی ہے وہ مقصدیت کی مصیبت سے آزادی ہے۔ فطرت کے معاملے میں تو یہ اختلاص تعلق مدت سے ہو چکا ہے، اور اس کا حصول بھی مقابلتہً آسان تھا۔ کیونکہ ماہرِ طبیات، اپنی ذات کی شمولیت کے بغیر میکافل علط و معلول کی اس طرح تصویر کشی کر سکتا ہے، گویا اس کی ذات کبھی وہاں موجود ہی نہ تھی۔

دنیاۓ تاریخ میں بھی یہ عمل ممکن ہے، مگر قیادت صرف یہ ہے کہ ہم اس امکان ہی سے بے خبر ہیں کہ تاریخ بھی معروضی انداز میں لکھی جاسکتی ہے۔ جدید مورخ اپنی مقصدیت پر فخر محسوس کرتے ہوئے انتہائے سادگی سے لاشعوری طور پر اپنی مصیبت کا اعتراف کر دیتا ہے۔ اسی بناء پر یہ کہنا بجایا ہو گا۔ بلکہ کسی روڈ یہ زور دے کر کہا جائے گا۔ کہ اب تک تاریخ کے بیان میں خالص فاؤسٹی انداز اختیار نہیں کیا گیا۔ اس

انداز کا مطلب یہ ہے کہ یہ تصور ختم کر دیا جائے کہ 'حال' کسی خاص نسل کی ملکیت ہے۔ چونکہ بنی نوع انسان کی نسلوں کی تعداد لامتناہی ہے۔ اس لیے حال مطلق سے بھی ایک لامتناہی 'اجنبی اور طویل دور مراد لیا جائے۔ اور اسے تاریخ کے مکمل تقاریر میں ایک عبوری وقفے سے زیادہ اہمیت نہ دی جائے اور عام احوال کے مساوی ہی سمجھا جائے۔ یہ رویہ ذاتی عصبیتوں کے بت کو توڑنے میں مدد ہو گا۔ اور حقائق کی صورت گزارنے سے بچ جائے گی۔ ذاتی تمنائیں اور مقاصد دوسروں سے ہم پلہ رہنے کی خواہش، امید و بیم اور دیگر ایسے رجحانات جن کا عام انسانی زندگی میں خاصا عمل دخل ہوتا ہے۔ تاریخ کے بیان پر اثر انداز نہ ہوں گے۔ اور اس نوعیت کے انقطاع سے بقول نطشے (جو خود اپنے اس اصول پر بہت زیادہ کاربند نہیں رہا) انسانی مسائل کے موزوں ادراک میں مدد ملے گی۔ ہر عالمی ثقافت سے اسی طرح لطف اندوز ہونا چاہیے اور اسے بھی اسی طرح اپنا سمجھنا چاہئے۔ جس طرح افریقہ میں افریقی ہوئی پہاڑیاں ہمیں اپنی محسوس ہوتی ہیں۔

ایک دفعہ پھر کوپر ٹیکس کے عمل کو دہرائے ہو گا۔ عمل آزادی سے مراد عصبیت کے بتوں کو توڑنا ہے۔ مغربی روح نے میدان فطرت (طبیعیات) میں ان زنجیروں سے مدتوں پہلے نجات حاصل کر لی تھی۔ جب اس نے بطلیموسی دور میں وہ عالمی نظام اختیار کر لیا۔ جو آج بھی معقول اور روا سمجھا جاتا ہے۔ ماہر طبیعیات یہ اعتراف کرتا ہے کہ اس کا کسی ایک سیارے پر موجود ہونا محض ایک حادثاتی امر ہے۔ اس کی اپنی مرضی یا اختیار پر بنی نہیں۔

اسی طرح عالمی تاریخ کو ایک اصطلاح "جدید دور" سے بھی نجات لازمی ہے۔ یہ ایک حادثاتی نقطہ نظر ہے مگر اسے تکرار سے دہرایا جاتا ہے۔ اس سے نجات نہ صرف ممکن ہے بلکہ ضروری بھی ہے۔ یہ درست ہے کہ انیسویں صدی عیسوی کے متعلق ہمارا علم مکمل اور اہم ہے مثلاً "انیسویں صدی قبل مسیح کے مقابلے میں۔ مگر چاند بھی ہمیں مشتري اور زحل سے بڑا نظر آتا ہے۔ ماہر طبیعیات نے فاصلے کے ان اثرات کو مدت سے سمجھ لیا ہے مگر سورجین ایسا نہیں کر سکے۔ ہم یونانیوں کی ثقافت کو قدیم کہتے ہیں۔ اور اس کے مقابلے میں اپنی ثقافت کو جدید۔ کیا یونانی معروضوں کے مقابلے میں جدید نہ تھے؟ اور تو تاسوس کے دربار میں تاریخی طور پر زیادہ ترقی یافتہ نہ تھے۔ اگرچہ یہ عہد ہمارے ہزار سال قدیم تھا۔ ہمارے لیے وہ واقعات جو ۱۵۰۰ء اور ۱۸۰۰ء کے مابین مغربی یورپ میں پیش آئے۔ ہمارے لیے وہ تیسری بڑی اہمیت کے حامل ہیں مگر چینی معروضین اس کے برعکس جو چار ہزار سال کی قدیم تاریخ کا مطالعہ لفظ اور فیصلہ دیتا ہے۔ اس کے لیے یہ دورانیہ مختصر اور غیر اہم ہے۔ تاریخ کی لامتناہیت کے حوالے سے وہ صدیاں زیادہ اہم ہیں جن کا تعلق چین خاندان سے ہے (۱۰۶ ق م تا ۱۱۰ء) کیونکہ اس کی دنیائے تاریخ میں یہ صدیاں ایک خاص دور کا آغاز کرتی ہیں۔

(۲)

انسانی امکانات کے حدود میں فطرت اور تاریخ، ایک دوسرے کے مخالف انتہائی حدود ہیں۔ جبکہ اسے اس امر پر قدرت حاصل ہے کہ وہ عالمی حقائق کو اپنی مرضی کی تصویر عالم میں منظم کر لے۔ ایک حقیقت اس وقت تک فطرت ہی کا درجہ رکھتی ہے جب تک یہ اشیائے تکوین کو اشیائے وجود کا مقام متعین کرنے کے لیے منظم کرتی رہتی ہے۔ حقیقت ذہن کی ایک پیداوار کے طور پر اور سوچ بچار کے بعد اور یقین بالحواس کے وسیلے سے اس کا تنقیدی جائزہ لیا جاتا ہے۔ اسے پہلے تو افلاطون، ریم برانت، گوٹے اور بی تھوڈ کے الفاظ میں اور بعد ازاں پارسی ٹانڈز، ڈی۔ سکارٹیر، کانت اور نیوٹن کے الفاظ میں اس کی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ الفاظ کے درست مفہوم کے مطابق یہ تجربے کا وہ عمل ہے جو تکمیل پا چکا ہے اور 'فطرت' کے نام سے موسوم ہے۔ ادراک کا دائرہ اختیار اور فطرت ایک ہی شے کے دو نام ہیں۔ اعداد کی علامات نے ہم پر ظاہر کیا ہے کہ مجموعہ اشیائے مدرکہ اور میکانی طور پر متعینہ اشیاء ایک ہی ہیں۔ وہ اشیاء جن کی صحت ثابت ہو، وہ ہمیشہ اسی قانون کے تحت زیر عمل ہوں گی فطرت ان اشیاء کا نام ہے جن پر قانون نافذ ہو۔ کوئی بھی ماہر طبیعیات جو اپنے فرائض سے آگاہ ہے ان حدود سے تجاوز نہیں کرے گا۔ اس کا فرض مضبی ہے کہ وہ ایک منظم مجموعہ قواعد کی پیروی کرے، جس میں نہ صرف وہ تمام قوانین موجود ہوں جو اسے تصویر فطرت میں نظر آئے ہوں یہی اس کے لیے موزوں ہے علاوہ ازیں اسے اس تصویر کا کلی طور پر اظہار بھی کرنا ہو گا۔

استغراق بصیرت (اینا شاذن) اس کے برعکس (گوٹے کے الفاظ میں) "بصیرت کا بصارت سے محتاط انداز میں اختیار کرنا لازمی ہے۔" یہ تجربے کا وہ عمل ہے جو نئی غصہ تاریخ ہے، کیونکہ یہ اپنے وجود کی تکمیل کرتی ہے۔ جو (زندگی) گزر چکی ہے وہ تاریخ ہے۔ (مضبی ماضی)

ہر حادثہ فقید المثال ہے۔ وہ دوبارہ نہیں ہو گا۔ وہ سمت کا نشان ہے۔ (زمان) جو کبھی واپس نہیں آتا۔ وہ ہو چکا ہے اس کا شمار وجود میں ہو گا لیکن تکوین میں نہیں۔ وہ ختم ہو چکا ہے زندہ نہیں۔ وہ لوٹ کر نہیں آ سکتا۔ طلب نہیں کیا جا سکتا کہ ماضی کا حصہ ہو چکا ہے۔ یہی وہ نقطہ ہے جس میں عالمی خوف اور اس کا منہ پنہاں ہیں۔ اس کے برعکس ہر وہ شے جو قابل ادراک ہے وہ زمانی قیود سے آزاد ہے۔ اس کا نہ ماضی ہے نہ مستقبل، محض وہ موجود ہے، لہذا مستقل طور پر موجود۔ جیسا کہ قانون فطرت کے تقاضوں کے مطابق اسے ہونا چاہئے۔ قانون اور اس کی حکمرانی غیر تاریخی ہیں۔ ان میں حوادث اور علت کا وجود نہیں ہوتا قوانین فطرت بہت سخت ہیں۔ لہذا غیر نامیاتی ضرورت یہ معلوم کرنا آسان ہے کہ ریاضی تنظیم اشیاء میں اعداد کا سارا کیوں لیتی ہے کیونکہ یہ ہمیشہ بلا شرکت غیرے قوانین اور علت و معلول کے قانون کے تحت اپنا فرض ادا کرتی ہے۔

نکون میں اعداد کا وجود نہیں ہوتا۔ ہم صرف بے جان اشیاء کو شمار کر سکتے ہیں۔ یا ان کی پیمائش کر سکتے ہیں یا ان کو مختلف حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ اور ایسی زندہ اشیاء پر یہ عمل کیا جاسکتا ہے جنہیں زندگی سے محروم کر دیا جائے۔ خالص نکون اور خالص حیات کو ان معانی میں اکٹھا نہیں کیا جاسکتا۔ یہ علت و معلول اور قانون دینا پیش کی سکرانی سے باہر ہیں۔ کوئی بنیاد اور خالص تحقیق علت و معلول کے قوانین سے تائید کی خواہش نہیں کرتی۔ اگر وہ ایسا کرے تو اس کا مطلب ہے کہ وہ اپنی روح سے بھی نا آشنا ہے۔

ہاں ہم جب تاریخ کا اثباتی طور پر جائزہ لیا جائے تو یہ مکمل نکون نہیں رہتی۔ پھر یہ ایک تشال اور مورخ کے بیدار شعور سے نکلنے والی ایک عالی صورت ہے جس میں نکون وجود پر غلبہ حاصل کر لیتی ہے۔ اور مضمون موضوع میں کسی قسم کے نتائج اخذ کرنے کے امکانات بذریعہ سائنسی تحقیق کا انحصار ان اشیاء پر ہوتا ہے جو بحالت وجود موجود ہوں اور اس مفروضے کی رو سے اس معاملے میں یہ نقص رہ جاتا ہے کہ مذکورہ اشیاء کا تناسب جس قدر زیادہ ہو گا۔ اسی قدر میکاکی معقول جتنی برعلت و معلول تاریخ سامنے آ جائے گی۔ گوئی کی 'زندہ فطرت' بھی غیر ریاضیاتی عالی تصویر پیش کرتی ہے کیونکہ اس میں اجسام و تصورات مردہ کی مقدار اتنی زیادہ ہے کہ وہ اس کے منظر سے غائب ہو جاتا ہے۔ اور اس کا سائنسی تجزیہ کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ لیکن جب ان نکونی اشیاء کا ذخیرہ بہت کم ختم ہوتا ہے تو پھر تاریخ خالص نکونی صورت اختیار کر لیتی ہے اور بصیرت کو ایسے تجربات درپیش ہوتے ہیں جو صرف فنون لطیفہ ہی کا حصہ ہیں جو دانتے کو اپنی روحانی بصیرت کی بدولت عالی انجام کی صورت میں نظر آیا۔ وہ غالباً 'سائنسی طریق کار سے اس منزل پر نہیں پہنچا۔ اور گوئی کی طرح فاؤسٹ کے مطالعہ کے دوران بعض حقائق کا شعور حاصل کر لیا' پاپائی نس اور جیاردو بدو اپنی تحقیقات کے دوران بصیرت سے بہرہ ور ہوئے۔ یہ تضاد تاریخی بصیرت کی داخلی تجربات کے تمام اختلافات میں پایا جاتا ہے۔ ایک ہی مقصد یا حقائق کے مردہ اجسام کی وجہ سے ہر مورخ اپنی اپنی بصیرت اور شعور کے مطابق علیحدہ علیحدہ نتائج اخذ کرتا ہے اور یہ ظاہر کرتا ہے کہ مورخین کا گردہ کبھی بھی کسی ایک مقصد پر متفق نہیں ہو سکتا۔ ہر ایک کا اپنا تاثر ہوتا ہے جو غیر محسوس اور ناقابل ابلاغ ہوتا ہے۔ اسی کی بنیاد پر وہ فیصلہ کرتا ہے جس میں اس کی ذاتی پسند اور ناپسند کو بڑا دخل ہوتا ہے۔ اور ہر شخص اشیائے نکون پر اپنا نقش ثبت کرتا ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ گردہ مورخین کسی ایک طریق کار یا مقصد پر کبھی متفق نہیں ہو سکتے ہر ایک دوسرے پر واضح فکر کی کمی کا الزام عائد کرتا ہے۔ تاہم جو کچھ بھی اس فقرے یا جملے سے ظاہر کیا جاتا ہے وہ نہ تو دشکاری سے متعلق ہے نہ اس میں کوئی برتری یا درجہ تقدم مضمر ہوتا ہے۔ بلکہ اس کی بنیاد اختلاف رائے پر استوار ہوتی ہے۔ یہی امر تمام طبعی علوم پر بھی نافذ ہوتا ہے۔

بہر حال ہمیں اس حقیقت کو کسی صورت میں بھی نظر انداز نہیں کرنا ہو گا کہ اس معاملے کی یہ میں یہ خواہش موجود رہتی ہے کہ تاریخ سائنٹیفک انداز میں لکھی جائے اور یہی خواہش باعث تضاد ہوتی ہے۔

اصل سائنس اس مقام تک رسائی حاصل کرتی ہے جہاں پر صحیح اور غلط کا تصور اپنی قدر قائم رکھتا ہے۔ یہ اصول ریاضی پر نافذ ہوتا ہے اور تاریخی مواد کے ابتدائی کام پر بھی۔ یعنی مواد کو جمع، انتخاب اور مرتب کرنے کی حد تک۔ مگر حقیقی تاریخی بصیرت (جس کا آغاز اس مقام سے ہوتا ہے) کے متعلق معاملات اتنی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں کہ اہم الفاظ درست اور غلط ادائے مطلب کے لیے کافی نہیں ہوتے بلکہ گہرے اور سطحی اسمائے صفت میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا ہوتا ہے۔

حقیقی ماہر طبیعیات عمیق نہیں بلکہ شدت سے متنی ہوتا ہے۔ وہ صرف اسی وقت گہرائی میں پہنچتا ہے جب وہ اپنے مفروضے پر کام ختم کر کے آخری اور حتمی نتائج حاصل کر لیتا ہے۔ مگر اس مقام پر وہ پہلے ہی باوجود البیسفاتی ہو جاتا ہے۔ فطرت کے مسائل سائنسی طریق کار سے حل ہوتے ہیں جبکہ تاریخ کے شاعرانہ انداز سے۔ بزرگ لیوپولڈ وان رینک کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ اس نے سکاٹ لینڈ کی شہزادی زبرداری کے متعلق کہا کہ اس نے حقیقی معانی میں تاریخ لکھی۔ اچھی تاریخی کتاب کا ایک فائدہ یہ ہے کہ قاری خود ہی اپنا اسکاٹ بن جاتا ہے۔

اور دوسری طرف اعداد کی سلطنت اور حقیقی علم کی دنیا میں ایک حکمران موجود ہے جسے گوئی "زندہ فطرت" کہتا ہے۔ جو خود تشکیلی اور نکون کی قریب ترین اور خالص بصیرت ہے۔ فی الواقع تاریخ کی کوئی عمدہ منطقی تعریف نہیں کی گئی۔ گوئی کی دنیا پہلی نظر میں ایک جسم نامی، ایک وجود تھا۔ اس لیے یہ دیکھنا آسان ہے کہ اس کی تحقیق خواہ وہ سطحی ہو یا طبیعی نوعیت کی، اعداد میں منتقل نہیں ہوتی یا۔ قانونی یا معلول صورت اختیار نہیں کرتی۔ اور تجزیہ مقاصد کے عمل سے کیوں نہیں گزرتی۔ بلکہ صوریاتی کے بلند پایہ مفہوم تک محدود رہتی ہے اور کیا وجہ ہے کہ وہ مغربی نوعیت کا غیر کلاسیکی علت و معلول کا سلسلہ نہ تو استعمال کرتا ہے اور نہ ہی اسے اس کی ضرورت پڑتی ہے اور نہ ہی وہ اپنے سلسلہ تصورات کو کسی وزن یا بحر میں ڈالتا ہے۔ وہ کہ ارض کے طبقات کو طبقاتی صورت میں ہی دیکھتا ہے وہ کبھی معدنیاتی فوائد کی طرف توجہ نہیں دیتا جسے وہ مردوں کی سائنس قرار دیتا ہے۔

ایک دفعہ مزید یہ کہنا چاہیے کہ دونوں قسم کے عالی تصورات کے کوئی حدود متعین نہیں۔ بہر حال اگر نکون اور وجود میں بہت زیادہ تضاد بھی موجود ہو، پھر بھی یہ حقیقت اپنی جگہ موجود رہتی ہے کہ ہر قسم کی تقسیم میں یہ دونوں پہلو یکجا حاضر پائے جاتے ہیں۔ وہ شخص جو حالت نکون کو تحلیل پذیر ہوتے ہوئے دیکھتا ہے وہ فی الواقع تاریخ کے تجربے سے گزرتا ہے۔ مگر وہ شخص ان واقعات کے وجود پر عمل جرائی کرتا ہے وہ فطرت کا شعور حاصل کرتا ہے۔

ہر شخص میں، ہر ثقافت میں، ہر ثقافت کے پہلو میں، ایک نوع کی جبلت افتاد طبع پائی جاتی ہے۔ ایک جبلت رجحان موجود ہوتا ہے کہ دونوں میں سے کسی صورت کو تقسیم عالم میں انتخاب کیا جائے۔ مغربی باشندہ بہت

زیادہ تاریخی تاثر کا شوقین ہے۔ جبکہ کلاسیکی انسان اس سے منزلوں دور تھا۔ ہم ماضی اور مستقبل پر نگاہ رکھتے ہیں اور حاصل شدہ نتائج کی پیروی کرتے ہیں۔ جبکہ کلاسیکی انسان صرف آشنائے حال تھا۔ اس کے علاوہ وہ اساطیری غیر مناسب روایات کا شائق تھا۔ ہمارے سامنے موسیقی کی ہر تاریخ میں فلسفین سے دیگر تک کوئی نہ کوئی مثال موجود ہوتا ہے۔ مگر یونانیوں کے سامنے صرف ایک ہی مثال تھا، مجسمہ جو ان کے حال کا ترجمان تھا کسی جسم کی حسن ترتیب اس کے اعضا و حصوں پر مبنی ہوتی ہے جو مکالماتی نغمہ نگاری اور وقت کے سلسلہ عناصر میں مخفی ہے۔

(۳)

پس عالمی تصویر کشی کے لیے دو بنیادی عناصر وجود میں آتے ہیں۔ شکل و صورت کا اصول (کلائٹ) اور اصول قانون (کیسٹن)۔ زیادہ فیصلہ کن انداز میں مخصوص عالمی تصویر فطرت میں نظر آتی ہے جس میں وافر تشبیہ میں قانون اور اعداد غالب پائے جاتے ہیں۔ اور زیادہ تر خالص انداز میں وجدانی تصویر عالم ابدی نکوین کی صورت میں دکھائی دیتی ہے اور اس کے گونا گوں غیر محسوس عناصر اعداد سے بالکل اجنبی رہتے ہیں۔ صورت کسی حد تک حرکت پذیر ہوتی ہے کسی حد تک نکوینی اور کسی حد تک گزرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اصول تشکیل، اصول تغیر ہی ہے۔ فطرت کی الف ب کی کلید قلب مابیت ہی ہے۔ گونے کی ایک تصریح ہے جو اس کی مشہور تخلیق Exact percipient loacy میں ہے جو سکون سے زندہ انسانوں پر اثر انداز ہوتی ہے اور جدید طبیعات کے طریق کار کی تشکیل کرتی ہے۔ لیکن طریق کار کوئی بھی ہو، اجنبی عناصر پر مشتمل ایک بہت بڑا حصہ باقی بچ جاتا ہے۔ حتیٰ طبی علوم میں یہ مابقی ناگزیر نظریات اور مفروضات کی صورت اختیار کر لیتا ہے، جنہیں نافذ کر لیا جاتا ہے۔ یادہ اثر انداز ہو کر اپنی حیثیت منوالیتے ہیں۔ اور ایک بڑی تعداد میں اعداد اور ضوابط چھوڑ جاتے ہیں۔ تاریخی تحقیق میں اس کی صورت تسلسل واقعات کی ہوتی ہے۔ تواریخ اور اعداد و شمار کا عددی ڈھانچہ جو بالعموم اجنبی شمار ہوتا ہے، اگرچہ عدد روح نکوین ہے۔ مگر اسے اس طرح تاریخی صورت میں اس طرح بن لیا جاتا ہے کہ یہ کبھی بھی بے جا مداخلت کار معلوم نہیں ہوتا، کیونکہ یہ ریاضی کے حصے سے محروم ہے۔ تاریخی ترتیب کا عدد حقائق کے عجیب و غریب حادثات کو ریاضیاتی عدد متواتر حادثات کے امکانات سے ممتاز کر دیتا ہے۔ ایک خیالات کو تیز کرتا ہے اور نئے ادوار کی خاکہ کشی پر عمل کرتا ہے۔ اور فہم و فراست کی مالک آنکھ کو حقائق کا آئینہ دکھاتا ہے۔ مگر دوسرا قانون مجسم ہے اور اپنا نفاذ چاہتا ہے۔ یہی تحقیق کا مقصد اور ہدف ہے۔ تاریخی عدد ایک سائنسی ذریعہ ہے، جو علم العلوم یعنی ریاضی سے استفادہ کرتا ہے۔ اور مخصوص اوصاف کے قطع نظر زیر استعمال لایا جاتا ہے۔ دو علامات کے مطالب کا موازنہ کیجئے: $96 = 8 \times 12$ اور 18 اکتوبر 1813 ۔ ان اعداد کے استعمال میں وہی فرق ہے جو نظم و نشر میں الفاظ کے استعمال میں ہوتا ہے۔

ایک اور اہم نقطہ قابل توجہ ہے، کیونکہ نکوین ہمیشہ وجود کی بنیاد پر واقع ہوتا ہے۔ اور نکوین کی نمائندہ

عالمی تصویر وہ ہوتی ہے جو ہمیں تاریخ مہیا کرتی ہے۔ اس لیے تاریخ، دنیا کی ابتدائی صورت ہے۔ اور فطرت ----- عالمی میکانیت کی وسیع تر صورت۔ گویا دنیا کی موخر تصویر ہے، جسے وہی انسان مکمل کر سکتے ہیں جن کا تعلق ترقی یافتہ ثقافت سے ہو۔ فی الحقیقت وہ ظلمتیں جو قدیم بنی نوع انسان پر حاوی رہی ہیں اس کا اندازہ ہم آج بھی ان کے مذہبی رواجات اور اساطیر سے کر سکتے ہیں وہ تمام دنیائے خود سری و سرکش دشمن بلائیں اور مہربان قوتیں۔ خود پسند حکمرانی، جسے نہ سمجھا جائے نہ اس کا تعین کیا جائے اور نہ شمار کیا جاسکے۔ اگر ہم پسند کریں تو اسے "فطرت" کہہ سکتے ہیں مگر فطرت سے ہماری یہ مراد تو کبھی نہیں ہوتی کہ ایک ذہین طبقہ اپنے تصورات کو دوسروں پر مسلط کر دے۔

صرف بچوں اور عظیم فنکاروں کی روجوں پر اس صدیوں سے فراموش کردہ نوزائیدہ معصوم عالم انسانیت کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔ مگر ابھی تک یہ صدائے بازگشت موجود ہے۔ اور شاذ و نادر بھی نہیں بلکہ غیر متغیر فطرت کے واسطے سے پختہ کار ثقافت کی روح مدنی بغیر کسی ندامت و پریشانی کے افراد کے ارد گرد تغیر جاری ہے لہذا وہ حد سے بڑھا ہوا نفرت کا احساس جو سائنسی (جدید) اور فنی (غیر عملی) عالمی تصور میں موجود ہے جو ہر آنے والا زمانہ جانتا ہے۔ کہ حقیقت پسند اور شاعر ایک دوسرے کو سمجھ نہیں سکتے۔ اس کے نتیجے میں تاریخی مطالعے کا یہ رجحان وجود میں آتا ہے جس میں ایک قسم کا پچگانہ عنصر موجود ہونا ناگزیر ہے جس میں ایک طفلانہ عنصر کا ہونا ضروری ہے جو خواب آور اور گونے کی طرح جو ایک سائنس کی طرح لمبوس ہو (اس کی مادری زبان کی اصطلاح) مادہ پرست اور اس خطرے ناگزیر، کائنات کے احتمال کے باوجود کہ وہ صرف عوامی زندگی کا ایک طبیعیاتی بن کر نہ رہ جائے۔

فطرت کا مفہوم متعین ہے۔ اس کا تعلق حقیقت سے ہے جو بعض کے لیے خصوصی درجے کی حامل ہے مگر بڑی بڑی ثقافتوں کے آخری دور میں ام ابلاوی ثقافت مردانہ غالباً "جمہلی" بھی ہے۔ مگر تاریخ فی نفسہ ایک معصوم، انسان اور کم دیش جلی طریق ہے جو سب کے لیے یکساں اور موزوں ہے۔ آخر کار عددی بنیاد پر قائم بین کینیت ہے جس میں کوئی راز نہیں ہو قابل برائی ہے اور جو ارسطو اور کانت کے عمل جراحی کے تحت گزر چکا ہے۔ سوفسطائی اور ڈارون کے پیروکار جدید کیسا اور طبیعات حیات کے مقابلے میں آزاد فطرت کی پیروی کرتے ہیں جو ہر اور ایذا کے ہاں پائی جاتی تھی۔ اور دوسرے اور گوتھک دان کے ہاں بھی موجود رہی ہے اسے نظر انداز کر دینے کا یہ مطلب ہے کہ تاریخی عمل کی تمام روح سے محرومیت اختیار کر لی جائے یہ صرف تاریخ ہے جو حقیقی طور پر فطری ہے اور میکانیکی اصولوں پر بالکل درست سائنسدان کی فطرت جو روح کے نزدیک دنیا کا ایک مصنوعی تصور ہے لہذا یہ بظاہر متناقض کہ جدید انسان مطالعہ فطرت کو آسانی سے اور تاریخی مطالعے کو دقت سے سرانجام دیتا ہے۔

عالمی رفتار کے متعلق میکانیکی تصور کا رجحان جو کلی طور پر ریاضیاتی تجدید، منطقی تعینات، قانون اور علت و معلول پر مبنی ہو۔ خاصا قبل از وقت معلوم ہوتا ہے۔ ایسے تصورات ثقافتوں کی ابتدائی صدیوں میں موجود

ہوتے ہیں جو ابھی تک کمزور، منتشر اور مذہبی تصورات کے مدبجز میں گم ہیں۔ یہاں پر راجر بیکن کا نام لیا جا سکتا ہے مگر جلد ہی یہ رجحانات ایک سخت گیر کردار اپنا لیتے ہیں ہر اس شے کی طرح جو غلط ہوتی ہے اور روح سے غیر متعلق ہوتی ہے اور اس کی انسانی فطرت کے خلاف مدافعت کرنا پڑتی ہے، کیونکہ ان میں غرور اور تمنا کی پسندی کی کمی نہیں ہوتی۔ خاموشی سے قابل فہم (اور اک اس کے مفہوم کے مطابق ایک عدد ہے۔ تشکیل اور مقدار دونوں صورتوں میں) ہر فرد کی خارجی دنیا میں غالب ترین احساس کی زندگی کے اثرات اور تجربات سے مدد طلب اور مددگار۔ علت و معلول اور قانونی ضروریات کا ایک میکانیکی مرکب۔ گویا کہ شری ریاستوں کے تصور کا قدیم نمونہ خواہ وہ شیا، بائبل، بنارس، سکندریہ یا مغربی یورپ کے بین الاقوامی شہروں کی علامت ہو، یہ فطری قوانین کے تصور کا اس قدر متواتر تصور قبول کرتا ہے کہ جب سائنسی اور فلسفیانہ دباؤ پڑے (اس سے زیادہ اور کچھ نہیں کیا جا سکتا) تو روح کی اس حالت سے جو مسئلہ سامنے آتا ہے کہ روح اور میکانیکی تصویر عالم مل کر تشکیل عالم کرتے ہیں اور وہ یہ بیان ہے جس کی کبھی مخالفت نہیں کی گئی۔ یہ منطقیوں مثلاً "ارسطو اور کانٹ نے اسے غالب قرار دیا ہے مگر افلاطون اور گوتے نے اسے مسترد کر دیا ہے اور اس کی مخالفت کی ہے۔

(۴)

دنیا کو جاننے کا مسئلہ۔ اعلیٰ ثقافت کے باشندوں کے لیے ایک ضرورت ہے، بلکہ اسے فریضہ سمجھا جاتا ہے۔ اگر ہر شخص اپنے مفہوم کا خلاصہ خود بیان کرے تو یقیناً ہر ایک کی ایک ہی رائے ہوگی۔ اگرچہ اس طریق کار کو سائنس یا فلسفہ کہا جائے گا۔ اگر متعلقہ شخص کی فہم سے وابستگی اور وجدانی ایمان یکساں ہی ہوں گے، مگر اس امر کا امکان ہے کہ کوئی اور شخص اسے درست تسلیم نہ کرے۔ یہ صورت حالات یعنی عدم اتفاق رائے قائم رہتی ہے۔ اسی سے وہ عالمی صورت تشکیل پاتی ہے جو ہر فرد معاشرہ کے نزدیک درست اور اہم ہوتی ہے۔ اور اس کے لیے (جب تک کہ وہ اس کا دوسروں سے موازنہ کرے) حقیقتاً "یہی" عالم ہے۔

یہ فرض منہجی دو پہلو ہے۔ کیونکہ اسی سے فطرت اور تاریخ میں امتیاز پیدا ہوتا ہے۔ دونوں اپنی اپنی زبان میں صورت کا اظہار کرتے ہیں۔ جو ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ اور اس امر کا امکان ہے کہ دونوں ایک دوسرے کی حدود سے تجاوز کریں، اور ایک دوسرے کی بیان کردہ عالمی تصویر کے متعلق کوئی اتفاق رائے قائم نہ کر سکیں اور روزمرہ کی زندگی کے معمولات میں بھی داخلی اتحاد کے قابل نہ ہو سکیں۔

سمت اور توسیع بہت نمایاں کردار ہیں، جو تاریخی اور سائنسی (ماہرہائے) تاثر کی ایک قسم ہے۔ اور کسی شخص کے لیے یہ ناممکن ہے کہ وہ دونوں کو بیک وقت تخلیقی طور پر اپنے اندر زیر عمل رکھے۔ جرمن لفظ (Ferne) ذہنی ہے۔ جو فاصلے اور بعد دونوں مطالب میں مستعمل ہے۔ لہذا اسی کی صورت تو نہی بھی

ہے اور نور گر بھی۔ تصورات کے ایک پہلو میں اس میں "استقبال" کا پہلو مضمر ہے، جبکہ دوسری صورت میں وہ مکانی بعد مراد ہے جو دو اشیاء کو ایک دوسرے سے علیحدہ رکھتا ہے، اور قاری کو یہ سمجھنے میں دقت نہ ہوگی کہ تاریخی مادیت ہمیشہ "زمان" کو ریاضیاتی بعد ہی تصور کرے گی۔ مگر ایک پیدائشی فن کار اس کے برخلاف جبکہ نفہ ہائے گوناگوں، جن کا تعلق مختلف اقالیم سے ہو، ہم پر منکشف کرے گا تو فاصلہ، تاثرات، نظاروں، بادلوں، افق، غروب ہوتے سورج کے متعلق بغیر کسی کاوش کے پیدا ہوتے ہیں۔ مستقبل کی فضاؤں میں لے جاتے ہیں۔ یونانی شاعر، مستقبل سے انکار کرتا ہے۔ "نہ تو اسے ان کا احساس ہوتا ہے اور نہ وہ ان کے متعلق نفہ سرائی کرتا ہے۔ وہ اپنے قرب و جوار میں جکڑا رہتا ہے، کیونکہ وہ باہر تن حال کا باشندہ ہے۔

طبعی علوم کا محقق لفظ تحقیق کے پورے مفہوم کے مطابق اپنے دلائل مرتب کرتا ہے، خواہ وہ فیراڑے کی طرح عملی تجربات میں مشغول ہو، یا سیلیلو کی طرح نظری علوم میں چا بکدست ہو یا نیوٹن کی طرح حساب کتاب کا رسیا ہو، اسے اپنی دنیا کی لاست مقدمات ہی سے سابقہ پڑے گا جن کی وہ پیش کرتا ہے، جائزہ لیتا ہے یا مرتب کرتا ہے۔ وہ اعداد کی مدد سے صرف مقدمات ہی کا تعین کر سکتا ہے، جن کا وہ علت و معلول کی مدد سے تعین کرتا رہے گا۔ جنہیں کسی نہ کسی قاعدے قانون کے تحت زیر تصرف لے آئے گا۔ جب وہ یہ حاصل کر لے گا تو اس کے لیے خالص فطرت کے علوم اپنا دروازہ بند کر دیں گے۔ ہر قانون مقدار سے متعلق ہے۔ یا جس طرح کہ ایک ماہر طبیعیات کہتا ہے۔ کہ تمام طبعی طریقہ ہائے کار "مکان" میں راست تلاش کرتے ہیں۔ ایک جملہ جو ایک یونانی ماہر طبیعیات کا ہے اسے بغیر تبدل حقائق کے درست کیا جا سکتا ہے۔ کوئی بھی طبعی واقعات اجسام کے مابین وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ اس سے کلاسیکی روح کے انکار مکان کے احساس کا پتہ چلتا ہے۔

تاریخی نوعیت کا طریق تاثر ہر مقداری شے سے لاقطع ہے۔ اور ایک مختلف جہد نامی کو متاثر کرتا ہے۔ دنیا کے لیے فطرت یقینی طور پر ایک جائے تشکیل ہے مگر دنیا کے لیے تاریخ بعض دوسرے کیفیات مخصوص ہیں۔ ہم ان سے آشنا ہیں اور انہیں ہر روز استعمال بھی کرتے ہیں۔ اگرچہ ابھی تک ہم ان کے مخالف عناصر سے بے خبر ہیں ایک تو علم فطرت ہے اور ایک علم الانسان۔ ایک طرف سائنسی تجربات ہیں اور دوسری طرف ہمارا مشاہداتی علم۔ قاری کو یہ تعناد اپنی ذات کے اندر تلاش کرنا چاہئے۔ تو وہ سمجھ لے گا کہ میری مراد کیا ہے۔

شعور کی تمام کیفیات بالآخر بعد از تجزیہ تبدیلی صورتات ہی ثابت ہوں گی۔ ریاضی کی تبدیلی صورتات اور وسعت پذیری کی سائنس جو قوانین فطرت کو دریافت کر کے مرتب کرتی ہے، اور اس کے علت و معلول کے روابط طے کرتی ہے۔ اسے منظم کیا جاتا ہے تاریخ اور اجسام نامی اور حیات اور ہر وہ شے جس میں انجام اور سمت کے نشانات موجود ہوں "قیافہ" کہلاتا ہے۔

(۵)

مغرب میں منظم ترکیب برائے تنہم معاملات عالم اپنے عروج پر گزشتہ صدی میں پہنچ کر آگے نکل گئی۔ جبکہ قیافہ شناسوں کے عظیم ایام ابھی آنے والے ہیں۔ تقریباً ایک سو سال میں وہ تمام سائنسی علوم جن کا ہے کہ وہ دنیا میں بحیثیت علم انسان اپنا وجود پائیں وہ ایک ہی جامع علم "قیافہ" کا حصہ ہوں گے۔ تاریخ نام کی صورتی تشکیل کا یہی مطلب ہے۔ ہر سائنس میں اور ان علوم میں جو سائنسی حقائق پر کسی حد تک مبنی ہوں، انسان اپنی کمائی سنتا ہے۔ سائنسی تجربات روحانی معرفت خود کا علم ہیں۔ اسی نقطے سے قیافہ پر ایک باب ریاضی کے حوالے سے پیش کیا گیا۔ ہمارا اس سے تعلق نہ تھا کہ یہ ریاضی یا وہ ریاضی کس فضاء کی مدنی ہے اور نہ ہی ہمارا کوئی تعلق کسی فاضل اہل سے ہے، یا اس کے تجربات یا اس کے نائذ کردہ نتائج کی اہمیت یا بحر علم سے ہے۔ مگر ہمارا تعلق ریاضی دان سے صرف بحیثیت انسان کے ہے، جس میں وہ اپنے ماحول یا تناظر میں اپنی ذات کی بات کرتا ہے۔ اور اس کے مقاصد سے جو اس کے تاثرات کا حصہ ہیں، ہمارے لیے یہاں صرف یہی اہمیت کا حامل ہے، وہ ایک ثقافت کا ترجمان ہے۔ جس کے متعلق وہ ہمیں اطلاعات فراہم کرتا ہے اور وہ بطور شخصیت، بطور روح اس سے متعلق ہے۔ بطور دریافت کنندہ، مفکر، تخلیق کار، اس ثقافت کی قیافہ شناسی میں مدد ہے۔

ہر قسم کی ریاضی اس ثقافت کے تمام تصورات کو باہر لا کر نمایاں کر دیتی ہے وہ تصورات جو اعداد سے وابستہ ہیں۔ یا مدرک اشیاء میں پوشیدہ ہیں۔ اس کا اظہار خواہ سائنسی اصولوں کے تحت ہوا ہو، یا مصر کی طرح عمارات کے حوالے سے ایک روح کا اعتراف۔ اگر یہ درست ہے کہ ریاضی کی ارادی کامرانیوں صرف سطح تاریخ کی ملکیت ہیں۔ تو پھر یہ بھی درست ہے کہ اس کے غیر شعوری عناصر یعنی اس کے اعداد اور وہ اسلوب جس کے مطابق وہ اپنی کائنات کی تعمیر کرتا ہے، جو خود کتنی اور مبنی بر صورتیات ہوتی ہے وہ اس کے وجود کے اظہار کی صورت ہیں۔ اور اس کے خون کی تصویر ہیں۔ اور اس کے عروج و زوال کی داستان حیات اور تخلیقی افعال سے اس کے گہرے روابط وہ اسی ثقافت کے اساطیر اور مسالک ہیں۔ یہ تمام صورتیں تاریخی صورتیات کا موضوع ہیں۔ اگرچہ احوال اس صورتی امکان کو پوری طرح تسلیم نہیں کیا گیا۔

تاریخ کے نمایاں تناظر بھی اسی اہمیت کے حامل ہیں، جیسا کہ کسی شخص کا خارجی منظر نامہ (اس کا قدت، وضع قطع، شہرت، اقدامات، طریق گفتار اور طرز تحریر) جیسا کہ وہ بولتا ہے یا لکھتا ہے اس کے نمایاں پہلو کیا ہیں۔

علم انسان میں یہ چیزیں موجود ہوتی ہیں اور اہم بھی۔ جسم اور اس کی تمام تفصیلات متعینہ اشیاء تکوین اور فانی جیسا کہ ہیں، روح کا منظر ہیں۔ مگر اس کیفیت کے بعد علم انسان میں ان اشیاء کا علم بھی شامل ہے جسے انسانی نامیت کی اعلیٰ اقدار کا نام دیا جاتا ہے، جسے میں ثقافت کہتا ہوں۔ اور ان کی وضع قطع، کلام اور اعمال۔ ان اصطلاحات کے مطالبہ دہن ہیں جو ہم مختلف افراد کے حوالے سے استعمال کرتے ہیں۔

تو نسبی، تخلیقی علم قیافہ، ہنر شبیہ سازی ہے۔ جو روحانی میدان میں فعل ہو جاتا ہے۔ ذہن کمانے، درقر، جو لیون سول، ایک دور کے مجسمات ہیں جبکہ فاؤسٹ ایک پوری ثقافت کا نمائندہ ہے، فطرت کے محقق کے لیے ماہر عقلیات ایک نظام ساز ہے۔ دنیا کی تصویر کشی نقل کا کام ہے۔ اور فطری وفا شعاری کے بصادی ہے۔ اور فن کارانہ نقش طرازی کے مشابہ ہے۔ جو گہرائی میں اپنا کام بالکل ریاضی کے خطوط پر سرانجام دیتا ہے۔ مگر۔۔۔ مب رانٹ کا حقیقی شاہکار نقش مصوری قیافہ شناسی پر مبنی ہے۔ اس میں تاریخی لحاظ کو قابو کر لیا گیا ہے۔ اس کی ذاتی تصویر کاسیٹ (گوئی کی تائید میں) ایک ذاتی سوانح۔ اسی طرح جس عظیم ثقافتوں کا بھی مطالعہ کرنا چاہیے۔ پیشہ ور مورخین کا وہ حصہ جو وفاداری، جو حقائق اور اعداد و شمار پر مبنی ہے، مقصد نہیں۔ بلکہ حصول مقصد کا ایک ذریعہ ہے۔ ذاتی معیاروں کے مطابق مواد کا اندازہ یعنی مفید، مضرت، نیک، بد، تسلی بخش، غیر تسلی بخش، سیاسی صور یا مجاشی شکلیات، جنگیں یا فنون، سائنس یا دیوی دیوتا، ریاضی یا اخلاقیات، روح کے اظہار کی ایک علامت تکوینی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ انسانی علم سے شناسا ہے اور خود کو بھی انشا کرتی رہتی ہے۔ یہ قانونی پابندیوں کو قبول نہیں کرتی۔ اس کی طلب صرف یہ ہے کہ جو کچھ بھی اہم ہے اس کا احساس کیا جائے۔ اور اس لیے کہ عمل تحقیق کا اپنی منزل یعنی خنیل کل حقیقت تک پہنچ سکے۔

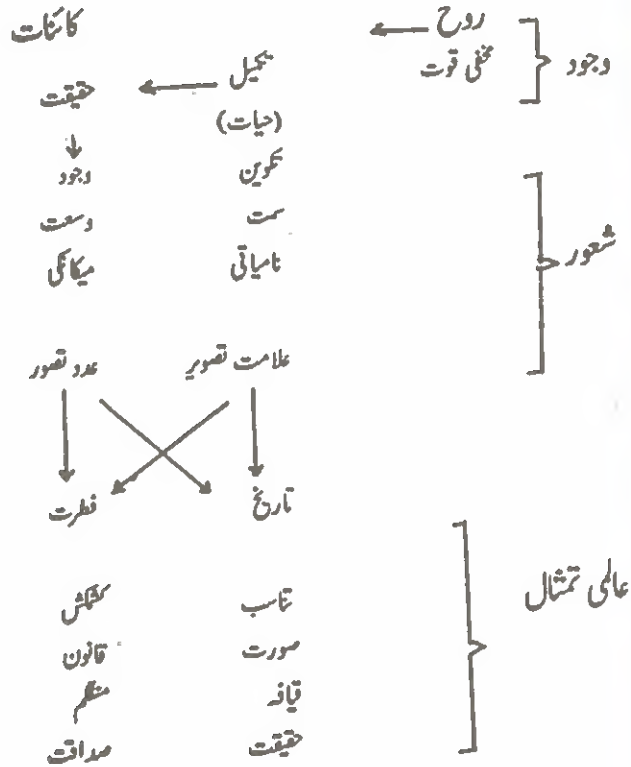
محقق فطرت تعلیم یافتہ ہو سکتا ہے، مگر وہ شخص جسے تاریخ کا علم ہے، وہ پیدائشی ہوتا ہے۔ وہ انسانوں اور حقائق کو اپنی گرفت میں لے کر ایک ہی دار میں دو نیم کر دیتا ہے۔ اس کی رہنمائی ایک روحانی شعور کرتا ہے، جو نہ کسی سے سیکھا جاسکتا ہے نہ کوشش سے حاصل کیا جاسکتا ہے۔ مگر وہ ایسی قوت ہے جس کا پوری شدت سے اندازہ کبھی کبھی ہوتا ہے۔ سمت، تعین، تنظیم، غیر مبہم مقام جو علت و معلول کے عمل سے متعین کیا گیا ہو۔ یہ ایسے افعال ہیں کہ اگر کوئی چاہے تو سرانجام دے سکتا ہے۔ یہ افعال عمل یا کام کی قبیل میں آتے ہیں، مگر دیگر عمل تخلیق ہے۔ شکل و صورت اور قانون، تصویر کشی اور جامع فہم وادراک علامت اور ترکیب علیحدہ علیحدہ اجسام کے مالک ہیں۔ اور ان کے برعکس گویا زندگی اور موت کا فرق ہے۔ یا تخلیق اور تباہی کی مثال لے لیں۔ دلیل، تنظیم اور جامع تقسیم یک وقت موت اور عرفان ہیں۔ کیونکہ جس کا عرفان حاصل کیا جاتا ہے وہ ایک بنیاد (بے پلک) معروض کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ جس کی ذیلی تقسیم اور پیمائش کی جاسکتی ہے۔ وجدانی بصیرت اس کے برخلاف زندہ اشیاء پر عمل جراحی کر کے تفصیلات کی نشاندہی کرتی ہے اور داخلی اتحاد کا احساس پیدا کرتی ہے۔ شاعری اور مطالعہ تاریخ کا تعلق ایک ہی گروہ سے ہے۔ شمار اور شعور بھی ایک گروہ سے ہیں۔ مگر جیسا کہ پہلے نے کہا ہے کہ بعض مقامات پر نظام متعین نہیں کیے جاسکتے اور فنی شاہکار شمار نہیں ہوتے (ان میں کیا یکسانیت ہے؟) اور نہ ان کا منطقی تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ فنکار یا

سچا سورخ اشیاء کو حالت تکوین میں دیکھتا ہے (Schout wie elias wisd) اور وہ اپنی تکوینی حالت کو چرے مرے کی مدد سے دوبارہ تخلیق کر سکتا ہے، جبکہ نظام پسند خواہ وہ ماہر طبیعات ہو، منطقی ہو ترقی پسند ہو، یا معقولاتی سورخ ہو، صرف ان اشیاء کا ادراک کرتا ہے جو وجود کی حامل ہوں، فن کار کی روح، ثقافت کی روح کی طرح، حامل قوت شے ہے اور دوبارہ وجود میں آ سکتی ہے۔ اور پھر مکمل اور کامل ہو سکتی ہے مقابلہ، قدیم فلسفے کی زبان میں ایک کائنات صغیر۔ منظم روح تنگ اور پسا شدہ (مجمود) عالم محسوس کے پس منظر میں خزاں رسیدہ اور گذرتا ہوا تناظر ہے اور اس کا تعلق ایسی ثقافت سے ہے، جو پختہ ہو چکی ہے۔ شر سے متعلق، کلاسیکی دنیا میں سائنس کا رواج چھٹی صدی میں ہوا۔ آئی او نیوں سے لے کر رومیوں کے عہد تک۔ مگر جب تک کلاسیکی دنیا میں زندگی کا عمل موجود تھا، فن بھی قائم تھا۔

گوشوارہ

جو

تقسیم مطالب میں مدد ہو گا



پس کسی ایسے متفقہ اصول کا حصول جس کی رو سے ان دونوں دنیاؤں میں سے ہر ایک کا تصور واضح ہو، ہم دیکھتے ہیں کہ ریاضی پر مبنی شعور ہی ہمیشہ حال جاری سے متعلق ہوتا ہے (اور یہ جتنا خالص ہو، اتنا ہی براہ راست ہو گا) وہ اصول فطرت جس کے تحت ماہرین طبقات کام کرتے ہیں، جو ایک خاص موقع پر ان کے حواس کو مجتمع کرے۔ یہ ساکت مغایم میں سے ایک ہے، مگر سب سے زیادہ مضبوط۔ تحقیق فطرت کا ایک مفروضہ "کہ فطرت ہر وقت اور ہر شخص کے لیے یکساں ہے۔" جیسا کہ ایک تجربہ سب کے لیے یکساں ہوتا ہے۔ اس اصول کو فی الحال مسترد نہیں کیا جاتا۔ مگر تحقیق سے میدان سے خارج کر لیا جاتا ہے۔ حقیقی تاریخ کا انحصار بھی اختلاف رائے کے احتمال پر ہے، جس میں قبل از وقت یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ اس کی اصل ایک حساس ناقابل بیان شعبے سے ہے جو مسلسل تغیر پذیر ہے اور تغیر پذیر اثرات کے زیر عمل رہتا ہے، لہذا اس قابل نہیں کہ مرکز زبانی کا مقام حاصل کر سکے۔ (ہم اس کا بعد میں جائزہ لیں گے کہ ایک ماہر طبقات، زنان سے کیا مراد لیتا ہے) تصویر تاریخ کو فی نوع انسان کی تاریخ ہی رہنا چاہیے۔ ایک نامیاتی عالم سے متعلق۔ کہ ارض کے متعلق، نظام ستارگان سے۔۔۔۔۔۔ یہ ایک تصویر حافظہ ہے۔ اس سیاق و سباق میں حافظہ ایک اعلیٰ کیفیت ہے (یعنی طور پر یہ شعوری کرم فرمانی ہر فرد کو میسر نہیں، بلکہ بیشتر کو اس کا معمولی درجہ ہی حاصل ہوتا ہے) جو مکمل حتیٰ تکمیلی قوت ہے جو ہر تجربے کے ہر لمحے کی تصوری کیفیات کو بالتفصیل منتقل کرنے کی صلاحیت کی حامل اور تجربے کو ماضی، حال اور مستقبل کی ہر ضرورت اور بنیاد فراہم کرے۔ ماضی میں جھانکتے ہوئے اپنے تمام علم اور ذاتی اعتراضات کا بیان کر سکے۔ اس مفہوم میں کلاسیکی انسان کا حافظہ عفا تھا۔ لہذا اس کے پاس کوئی تاریخ بھی نہیں تھی۔ خواہ وہ اپنی ذات سے متعلق ہو یا قرب و جوار کے ماحول سے متعلق۔ کوئی شخص تاریخ کا احاطہ نہیں کر سکتا۔ مگر صرف وہ شخص جس نے کہ تاریخ کا ذاتی طور پر تجربہ کیا ہو، جیسا کہ گوٹے نے کیا ہے۔ کلاسیکی دور میں ماضی کے تمام شعور کو فوری حال میں جذب کر لیا جاتا تھا۔ لوزن برگ کی تصنیف 'ڈیورر اور ریبرانتس' کے مجسمات سے مقابلہ کر کے دیکھیں۔ بالخصوص مشہور سوناکلیز کے مجسمے کے ساتھ، اول الذکر آپ کو تمام روحانی تاریخ سے آگاہ کریں گے جبکہ ثانی الذکر صرف اپنے دور کی نکوین لٹاؤ سے زیادہ کچھ نہیں بتا سکیں گے بلکہ یہ بھی بیان نہیں کر سکیں گے کہ یہ نکوین - فرحیات میں کیوں اہم ہے۔ اگر ضرورت ہو تو ہم زندگانی کے سفر کی بات کر سکتے ہیں مگر خالص کلاسیکی باشندہ ہمیشہ حال میں گم خود کو کتنی نظر آئے گا، اور کبھی عالم نکوین کا راز آشنا نہیں ہو گا۔

(۶)

اب ممکن ہے کہ ہم تاریخ کی عالمی صورت کے حتیٰ عناصر دریافت کر سکیں۔ لاتعداد صورتیں جو وجود میں آتی ہیں اور غائب ہو جاتی ہیں۔ ذہیوں کی شکل میں ابھرتی ہیں اور پھر تحلیل جاتی ہیں۔ ہزاروں مسرتوں اور بے چینوں کا شور و غوغا ہوتا ہے جو بالکل ارادی اور مکمل موقع نظر آتا ہے، عالمی تاریخ کی کچھ ایسی ہی تصویر ابھرتی ہے جب یہ ہماری داخلی بصیرت کے سامنے آپ کو پیش کرتی ہے مگر چشم بینا اس بظاہر افراتفری

کی تہ میں ان خالص عناصر کی شناخت کر لیتی ہے جو تمام انسانی نکوین کی تہ میں موجود ہوتے ہیں، اور ہر پڑا ہوا سیاہ بادلوں کا پردہ ہٹا کر ان کی خلاف برضی بھی ان کو منظر عام پر لے آتی ہے۔

عالمی نکوین کی مکمل تصویر جو تو وہ ابر کی طرح سطوحات مستوی جن کا آنکھ نے کچھ بعد دیگرے مطالعہ کیا ہے، نکوین افلاک، ارض، قشعر ارض، حیات، انسان پر مشتمل ہے، ہم یہاں صرف ایک صورتیاتی اکائی کا جائزہ لیں گے جسے ہم تاریخ عالم کہتے ہیں۔ وہ تاریخ جسے گوٹے نے ازراہ فطرت یہ کہہ کر ختم کر دیا۔ کہ گزشتہ چھ ہزار سالہ تاریخ جس کا تعلق بنی نوع انسان کے صرف اونچے طبقے سے ہے۔ مگر اس نے اس صورت کے ان پہلوؤں پر غور نہیں کیا جو داخلی تجانسیت سے ہے۔ جو اس تیزرو عالمی صورت کو معنی و مفہوم عطا کرتا ہے اور جو کچھ کہ آج تک مادی حقائق اور تواریخ کی تہ میں دفن ہے، اسے آج تک کسی نے کھود کر باہر نہیں نکالا جو عظیم ثقافتوں کا تناظر ہے۔ صرف انھیں عظیم الشان صورتوں میں اس کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے یا محسوس کیا جا سکتا ہے جبکہ ان کو بذریعہ قیاس و قیافہ معانی کا لباس پہنایا جا سکتا ہے۔ کیا ایسی صورت میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انسانی تاریخ کی داخلی صورت جو کہ فطرت مخالف قوتوں کی آئینہ دار ہے۔ پوری طرح سے سمجھی جا چکی ہے یا یوں کہیں کہ ہم نے اس کا پورا ادراک حاصل کر لیا ہے۔ صرف اسی داخلی اور خارجی مشاہدے سے ایک سنجیدہ فلسفہ تاریخ وجود حاصل کرے گا۔ صرف اس کے بعد ہی ہر تاریخی حقیقت اس کے اصل روپ میں منکشف ہو گی۔ ہر تصور، فن، جنگ، شخصیت اور دور اپنے علامتی سرمایے کے ساتھ اور تاریخ اپنے صحیح مفہوم میں جلوہ گر ہو گی جو صرف ماضی کے واقعات کا مجموعہ نہ ہو گی۔ جسے نہ صحیح ترتیب دی گئی اور نہ داخلی ضروریات کو سمجھا گیا ہو۔ بلکہ صرف ایک نامیاتی ڈھانچہ اور تزیین کا نمونہ ہو گا۔ وہ جسم نامی جو فوری طور پر بے صورت اور مبہم مستقل میں تحلیل نہیں ہوتا۔ جبکہ صرف ایک مبصر کے حادثاتی حال میں ظہور پذیر ہوتا ہے، بے مقصد ہے۔

ثقافتوں کی حیثیت اجسام نامی کی ہے اور تاریخ عالم ان کی اجتماعی سوانح عمری ہے۔ صورتیاتی لحاظ سے کلاسیکی یا چینی ثقافت کی تاریخ بالکل کسی فرد واحد کی سوانح سے مختلف نہیں۔ یا اسے کسی جانور، درخت یا پھول کی تاریخ کہہ لیں۔ جبکہ فاؤسٹی بصیرت ایک اصول موضوعہ نہیں، بلکہ ایک تجربہ ہے۔ اگر ہم ان داخلی صورتوں کا عرفان چاہتے ہیں، جن کا تکرار متواتر اور ہر مقام پر ہوتا رہتا ہے۔ تو اس کے لیے نباتات اور حیوانات کی صورتیاتی تشکیل کو جاننا ہو گا۔ اب ہمیں اس کا طریق معلوم ہو چکا ہے۔ متعدد ثقافتوں کے انجام میں جو کچھ بعد دیگرے ظہور پذیر ہوتی رہی ہیں، یہ باہم دگر پردان چڑھتی رہی ہیں۔ معراج کمال تک پہنچتی رہی ہیں اور ایک دوسری پر سبقت لے جاتی رہی ہیں جس کے نتیجے میں انسانی تاریخ کا تمام عمل دب کر رہ گیا ہے۔ اگر ہم ان ثقافتوں کو اس دباؤ سے آزاد کر دیں اور ان کے اوپر لبابہ "تاریخ انسانی ارتقاء" اتار دیں، ان کو ان کی روح کے مطابق چلنے دیں، تو ہم اس قابل ہو سکیں گے کہ ان کی علیحدہ علیحدہ نشاندہی کر سکیں اور غیر ضروری مواد سے ان کی گلو خلاصی کر سکیں جسے ہم قدیم شکل و صورت کا نام دیتے ہیں۔ یہ وہ

ثقافت ہے جو ہر ثقافت کی = میں موجود ہے

میں شفافیت کے تصور کو پہچانتا ہوں۔ جو اس کے داخلی امکانات کا مجموعہ ہے۔ جو اس کے معقول تناظر پر قائم ہے۔ یا پردہ تاریخ پر حقیقت کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ یہ زندہ جسم اور روح کا رشتہ ہے۔ اس کا تعلق اس بلکی پھلکی دنیا سے ہے جو ہماری آنکھوں پر منکشف ہوتی ہے۔ شفافیت کی یہ تاریخ امکانات کے بتدریج ظہور پذیر ہونے اور تکمیل مقاصد کا نام ہے۔ اس طرح یونانیوں اور رومیوں کے سورج دیوتا کی روح نے ہم میں سے بیشتر افراد سمجھے اور اس سے اشتراک کرتے ہیں 'کلاسیکی اور قدیم حقائق کے انشاء میں مصروف ہے' اور قابل ادراک مادی آثار قدیمہ کو ماہرین آثار و دلسنات و جمالیات اور متورخین تلاش کر کے منظر عام پر لاتے ہیں۔

ثقافت ‘ تاریخ عالم کے ماضی اور مستقبل کے عظیم تناظر کا مجموعہ ہے جو بہت عمیق ہے اور اسے کم از کم سمجھا گیا ہے۔ گوئنے کا تصور جو اس نے ” فطرت زندہ “ میں دریافت کیا اور اس کے بعد بیش اپنی صوریاتی تحقیقات میں بنیاد بنایا، ’اس موقع پر ہم بھی اس کا اطلاق کریں گے ----- اس سے حقیقی مفہوم کے مطابق ----“ بنی نوع انسان کی تاریخ کے تمام پہلوؤں کو خواہ وہ اپنے کمال کو پہنچے ہوں ،عالم شباب ہی میں ختم کر دیئے گئے ہوں یا ان کی کونپلیں ‘ پنج ی میں نمودیر ہونے سے قبل ہی مر چکاگئی ہوں‘ نطفے کے مذکورہ اصول کے تحت زیر مطالعہ لائیں گے ۔ یہ اصول اپنے مقصد کے ساتھ زندہ رہنے کے لیے ہے نہ کہ اس کی چیز پھاڑ کے لیے (ارفو لن) وہ عظمت جو انسان زیادہ سے زیادہ حاصل کر سکتا ہے ، بڑی حیران کن ہے ۔ اگر عظیم تناظر میں کسی کو یہ عظمت حاصل ہو جائے تو اسے اس پر مبصر شکر کرنا چاہئے ۔ اس سے بڑھ کر اسے کچھ مل نہیں سکتا اور نہ اسے اس سے زائد طلب کرنا چاہئے۔ یہی مدد ہے ۔”عظیم تناظر سے مراد وہ تصور ہے ؛ جس کے تحت تکوین کا کلیہ پیش کیا گیا۔گوئنے کی روحانی بصیرت پر شجر عظیم کا تصور بالکل واضح تھا ۔ وہ اسے ہر اس پردے میں دیکھتا جو اکٹا -یاکم از کم اس کے آگے کا امکان ہوتا ۔

اپنی تحقیقات -----”OSINER MAXILLARE“ میں اس کا نقطہ آغاز عمداء قحری کا تناظر نوٹی تھا ۔ اور بعض مقامات پر اس نے طبقات الارض سے اپنی تخمین کا آغاز کیا۔ یا ایک پتے کو پردے کا جسم نامی قرار دے کر موضوع تحقیق کی شروعات کیں ۔ یہی قاعدہ ہر زندہ شے پر نافذ کیا جاسکتا ہے۔ جب اس نے حس اجتماعی کانفریہ پیش کیا تو اس نے اسی اصول کا سارا لیا ۔ یہ قلب اشیاء کا مشاہدہ تھا اسے ایبسنز سمجھ سکتا تھا ۔ مگر ڈارون کی صدی بھی اس تصور سے اتنی ہی دور رہی جتنی کہ امکالی طور پر ہو سکتی تھی ۔

مگر جدید دور میں ہم کسی ایسی تاریخ کو تلاش کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکتے جو اردوں کے نظریات سے آزاد ہو۔ جس کا مطلب ہے ایک ایسا سائنسی نظام جس کی بنیاد علت و معلول پر قائم ہو۔ ایک ایسی قیافہ شناسی جو بے کم و کاست درست ہو، 'واضح ہو' اور اپنی حدود و قیود سے آگاہ ہو۔ آج تک ایسے کلیات وجود میں نہیں آئے، اور ان کا وجود ان دریافتوں پر 'محصّص ہے' جو ہم کریں گے۔ یہ مسئلہ ہے جو بیسویں صدی کو

حل کرتا ہے، اس پر محتاط تحقیق اور تفتیش کی ضرورت ہے۔ اس کے داخلی جسد نامی کا جائزہ اس انداز سے لیتا ہے کہ تاریخ عالم کی بنیاد قائم ہو، حادثاتی صورتات علیحدہ علیحدہ کی جاسکیں اور مخصوص واقعات کو سامنے رکھ کر یہ جائزہ لیتا ہے کہ یہ (واقعات) کون سی زبان بول رہے ہیں۔

(4)

چونکہ انسانی تکوین کی کوئی انتہا نہیں۔ یہ ایک ایسی ندی ہے جو بغیر کناروں کے محو خرام ہے۔ اس کا موج ظلمات میں ہے، یعنی اندھیروں میں ملفوف وہ ماضی۔ جہاں پر ہماری حس وقت، تعین کی تمام قوتوں سے محروم ہو جاتی ہے۔ اور بے آرازی اور بے سکونی سے ارضیاتی ادوار کو تلاش کرنے لگتی ہے۔ اور اس ناکامی کو چھپانے لگتی ہے جو لاجعل معات، دائمی کے سلسلے میں درپیش ہے۔ ندی کے دہانے کی طرف وہ مستقبل ہے، جو اس سے بھی زیادہ سیاہ اور زمانی احساس سے بیگانہ ہے۔ تاریخ عالم کی فاؤسٹی تصویر کی یہی مبادیات ہیں۔

انسانی نسلوں کی بے شمار لہریں آبی گزر گاہوں پر رواں دواں ہیں۔ کہیں نہ کہیں روشنی کے چکدار مینار اپنی وسعت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ مگر ہر جگہ مایامان بے تاب محو رقص ہو کر اس منظر کے صاف ستھرے آئینے کو دھندلاتی رہتی ہیں۔ یہی وہ گردہ ہیں جنہیں ہم قبائل، عوام یا، نسلیں کہتے ہیں۔ جو نسلوں کے ایک سلسلے کو کسی نہ کسی علاقے میں، یا کسی نہ کسی تاریخی دور میں آپس میں متحد رکھتی ہیں۔ یہ گردہ اپنی تخلیقی قوتوں میں جس قدر مختلف ہوتے ہیں، اسی قدر وہ مختلف تصورات کی تخلیق کرتے ہیں۔ لیکن جب ان کی تخلیقی استعداد ختم ہو جاتی ہے۔ اور قیافہ و قیاس 'سانی اور روحانی شناخت کا اختتام ہو جاتا ہے۔ تو ان کا تناظر ہی وجود بھی نسلوں کی سلوٹوں میں کھو جاتا ہے۔ آری، 'مگول'، 'جرمن'، 'کلدانی'، 'پارتھی'، 'فراک'، 'کارمشی'، 'بر'، 'بنسوس'، 'یہ ایسے نام ہیں، جن کے ذکر سے ہم اس نظام نسلی کے تصورات کا ملاحظہ کرتے ہیں۔ مگر اس سطح زمین پر بھی عظیم شائقوں کے ادوار میں عظیم الشان لہروں کے ہماؤ کا مظاہرہ ہوتا رہتا ہے۔ یہ لہریں فوری طور پر بلند ہوتی ہیں، قطار اندر قطار آگے بڑھتی ہیں۔ اپنے جسم میں اضافہ کرتی ہیں اور غائب ہو جاتی ہیں۔ اور پانی کی سطح پھر ایک بار پر سکون ہو جاتی ہے۔

جب کوئی معصوم روحانیت عالم طفولیت سے بیدار ہوتی ہے، تو اسی لمحے ایک ثقافت وجود میں آجاتی ہے اور اپنی ابتدائی کیفیت سے اپنے آپ کو الگ کر لیتی ہے۔ ایک لاصورت سے صورت کی تشکیل ہوتی ہے۔ ایک محدود اور فانی شے، جو لامحدود استدام سے وجود پاتی ہے۔ اور اگر اسے مناسب زرخیز زمین مل جائے تو بہار پر آجاتی ہے۔ اگرچہ مختلف پودوں کی حد تک یہ پابندی رہتی ہے۔ جب اس کی روح اپنا وجود پاکر اپنے امکانات کو اپنے باشندوں، زبانوں، عقائد، نون، ریاستوں، اور مختلف علوم مع سائنسی علوم کی صورت میں مکمل طور پر حاصل کر چکتی ہے تو فنا سے بھنکار ہو جاتی ہے مگر جب تک یہ (ثقافت) زندہ رہتی

آتی ہے، مثلاً 'فاؤسٹ'، 'فارکن لبرے'، 'دی ریک آف فز'، 'ٹاسو'، 'ورقز'، 'سفر اٹلی'، اور 'فریڈرک'، 'دی وٹوٹلج'، 'دیوان اور ری جی ایلی جینن'، ان سب میں اس کے کردار کے متنوع اور مختلف پہلو سامنے آتے ہیں۔ اسی طرح کلاسیکی ثقافت اپنے آپ کو پرشین جنگوں میں ظاہر کرتی ہے۔ 'التفنی ڈرامہ'، 'شہری ریاستیں'، 'ڈائی اولس' اور 'میرالس'، 'آئی اوئی ستون'، 'ایلیڈس کا ہندسہ'، 'روی لشکر'، اور 'کلیڈیا نوری' کے مقابلے اور شہنشاہیت کے دور میں سری تیز۔ یہ تمام کلاسیکی ثقافت کو اجزاء کی حیثیت سے کل کا روپ عطا کرتے ہیں۔

اس مضمون میں ہر وہ فرد جو معاشرے کے لیے اہم ہے اس کا نام بھی لیا جاسکتا ہے بلکہ ان تمام ادوار میں جن میں وہ متعلقہ ثقافت میں موجود تھا، اپنے نام کے ذکر کا مستحق ہے۔ ہم میں سے ہر شخص جب اسے اس امر کا ادراک ہوتا ہے کہ اس کی اپنی انا یا خودی ہے، تو اس کی داخلی زندگی بالکل اسی طرح بیدار ہو جاتی ہے، جیسا کہ ایک ثقافت اپنے وقت مخصوص پر بیدار ہوئی تھی۔ ہم مغربی باشندوں میں ہر ایک عالم طفولت میں خیالی پلاؤ پکاتے ہوئے، اور اپنے ہم عمروں سے کھیلے ہوئے، دوبارہ روی مد میں رہنے لگتا ہے، جس میں گرجا، قلعے، رزمیے، صلیبی جنگیں، نوجوان پارسی وال کا روحانی حلف کے تصورات اسے سرت عطا کرتے ہیں۔ ہر یونانی نوجوان ہوسر کے دور اور عظیم دوڑ کے تخلیقات سے جی بہلاتا ہے۔ گوئے کی تخلیق "وردر" میں منطقہ حارہ کے ایک نوجوان کا تصور پیش کیا ہے۔ جو ہر فاؤسٹ (مگر کلاسیکی نہیں) پتیاراج کے موسم بہار سے آشنا ہے اور اس کے لیے مناساگر دوبارہ ظاہر ہو جاتا ہے۔ جب گوئے نے ارفاٹ کا راستہ روکا تو وہ خود پار زی وال تھا جب اس نے فاؤسٹ اول ختم کیا، وہ ہیملٹ تھا۔ صرف فاؤسٹ دوم کے خاتمے کے ساتھ ہی وہ انیسویں صدی کا ایسا عالمی انسان بن گیا، جو ہائزن کو سمجھ سکتا تھا۔ کلاسیکی دور کی فطی ست روی 'اور یونانی دور کے آخری عہد کی بے ثمر صدیاں۔ اور تھکی مادی دوسری طفولت کا عارضی جوش و خروش ان کے ایک سے زائد اس کیفیت کا مطالعہ اس دور کے عظیم عمر رسیدہ بزرگوں کی تحریروں میں کیا جاسکتا ہے۔ لہذا یوری پائی ڈس کی تصنیف "بیکا" کا پیشتر حصہ، اپنے زاویہ نگاہ کے متعلق توقعات اور پیشین گوئیوں کے لیے مخصوص کرتا ہے، جبکہ اللاطون کا ٹائیس شہنشاہی دور میں اجتماع نقیضین کے بیان پر مشتمل ہے۔ اور گوئے کی تصنیف فاؤسٹ دوم اور ویکٹر کی پرسی فال ہم پر قبل از وقت یہ ظاہر کرتی ہے کہ آئندہ صدیوں میں ہماری روحانی کیفیت کیا ہوگی (یعنی ہماری قوت تخلیق انجام کار کیا صورت اختیار کرے گی)۔

حیاتیات میں "تقابل اعضا کی" اصطلاح، تغیرات کے تسویر کے لیے مطابقت اور مشابہت کے معانی میں استعمال کرتی ہے جو کہ فعالیت کے مساوی ہے۔ یہ اہم اور نتائج کے لحاظ سے شمار اصول گوئے نے دریافت کیا (اس کی بنیاد پر انسان کے داخلی اختلاف کے نظریے کو اس نے ایجاد کیا) اور اس کی وضاحت کے لیے اوون نے اسے خالص سائنسی جامہ پہنایا، ہم اپنے تاریخی طریق کار میں اس تصور کا بیان بھی کریں گے۔

یہ ایک امر معلوم ہے کہ انسانی سر کے ڈھانچے کی ہر ہڈی میں بالکل اسی انداز کا ایک حصہ، ہر ریڑھ کی ہڈی والے جانور (مچھلی تک) پایا جاتا ہے اور یہ کہ مچھلی کے دوار سینہ کے زعائف اور دیگر ریڑھ دار جانوروں کے ہاتھ پاؤں ہم ترکیبی اعضا ہیں۔ اگرچہ امتداد زمانہ سے ان میں کوئی مشابہت باقی نہیں رہی۔ ارضی دوسرے جانوروں کے، مچھلے اور آبی جانوروں کے غبارے بھی ہم ترکیبی ہیں۔ جبکہ دوسرے جانوروں میں مچھلے اور مچھلے ہم فعل ہیں یعنی استعمال میں مساوی اور تربیت یافتہ اور عقیق قلب مابہت کی قوت اور اک جس کی کہ ثبوت امتیاز میں بہت ضرورت ہے۔ موجودہ تاریخی تحقیق کے طریق کار سے بالکل مختلف ہے۔ اس کے موازنہ کے سطحی طریق کار کی وجہ سے حضرت عیسیٰ اور بدھ، ارشمیدس اور کلیلو، ییز اور ویلیش، منقسم جرمی اور منقسم یونان کا مقابلہ کیا جاتا ہے۔ وضاحت کے لیے ہم جس قدر بھی آگے بڑھتے جائیں گے ہمیں معلوم ہوتا جائے گا کہ کتنے ناگزیر موضوعات تاریخ بحث کے لیے موجود ہیں۔ اور قلب مابہت کی چشم چار کے طریق کار کی تعبیر و تفسیر کے کھڑے ہیں۔ چند مثالوں کے ذکر کے لیے کلاسیکی مجسمہ سازی اور مغربی موسیقی کے مزامیر، چوتھے خاندان کے اہرام اور روی گرجے، ہندوستانی بدھ مت اور روی روایت (بدھ مت اور عیسائیت ہم تکلیف بھی نہیں ہیں) چین کی حق جتانے والی ریاستیں اور مصری ہانگو اور قرطاجی جنگیں، پیری کلیز کا دور اور بنی امیہ کا دور، رگ وید، پلائی لیس اور دانستے کے ادوار، ڈائی اوٹیس سیپا کی تحریک، نشاۃ ثانیہ سے مشابہ ہے۔ اور تحریک اصلاح سے مماثل ہے۔ ہمارے لیے دیگر جدیدیت کا طغی ہے۔ جیسا کہ نشے نے بالکل درست کہا۔ کلاسیکی تجدید میں مساوی درجے کا حامل، جسے منطقی طور پر قائم رہنا چاہئے۔ وہ پرگامنی فن ہے (اس عمل میں منفی ابتدائی تصورات تاریخ فنی ان گوشاواروں کی مذ سے اخذ کیے جاسکتے ہیں جو ہم اسی جلد میں پیش کریں گے)۔

"تقابل" کے اصول کا اطلاق تاریخی تناظر میں ہم مصری کے تصور کو نیا معلوم عطا کرتا ہے۔ میں صرف ایسے دو واقعات کو ہم عصر قرار دیتا ہوں جو اپنی اپنی ثقافتوں میں بالکل یکساں کیفیات میں وقوع پذیر ہوں۔ یہ پہلے واضح کیا جا چکا ہے کہ کلاسیکی ریاضی اور مغربی کا ارتقاء بالکل یکساں اور متماثل حالات میں وجود میں آیا اور ہم فٹا فورٹ کو ڈیسکارٹیز کا آرچی ٹاس آف لیپ لیس، ارشمیدس اور گاس کا ہم عصر کہہ سکتے ہیں۔ آئی اوئی اور باروق (یورپ میں سترھویں صدی اور مابعد کے دور میں بے ڈھنگے طرز تعمیر کے بانی) اس لحاظ سے ہم عصر ہیں۔ پولی گنائس کو ریمبرانت، پولی کلیس، کو باج کے ساتھ مجتمع کیا جاسکتا ہے۔ تحریک اصلاح کلیسا اور پابندی شریعت کی عیسائی تحریک اور سب سے بڑھ کر تہذیب جو ہر ثقافت میں بیک وقت ظاہر ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ کلاسیکی عہد کے آخری دور میں قلب اور سکندر کے نام آتے ہیں اور ہمارے یورپی دور میں نپولین اور انقلاب فرانس کی یہی صورت ہے۔ بغداد، سکندریہ اور واشنگٹن کی تعمیر بھی ہم عصر شمار کی جا سکتی ہے۔ کلاسیکی سکھ سازی اور ہمارے دور کی دوہرے اندر اجاہت کی کھاتہ بھی، میرالس اول اور فریڈے، آگنس اور شی ہو آنگ ٹی، اپنی بال اور جنگ عظیم کی توجہ اسی منہج پر کی جاسکتی ہے۔

مجھے امید ہے کہ میں بلا خوف تردید یہ ثابت کر سکوں گا کہ تمام عظیم تخلیقات اور مذاہب عالم، فن،

سیاست، معاشرتی زندگی، معاشیات اور سائنس سب کا ظہور اور موت، 'مقابلت' ہر ثقافت میں ایسے ادوار میں ہوتا ہے، جبکہ ان کی داخلی تشکیل ایک دوسرے سے بالکل مشابہ ہوتی ہے۔ ایسا ایک بھی تناظر موجود نہیں کہ وہ ایسی حالت میں ایک ثقافت میں تھا اور دوسرے حالات میں کسی دوسری ثقافت میں نہیں تھا اور اس کا وقوع قطعاً تاریخی تسلسل کے مطابق دیے ہی دور میں ہو گا، جیسا کہ اول الذکر میں ظاہر ہوا۔ اسی طرح اگر ہم واقعات کی مطابقت کا جائزہ لینا چاہیں، تو ہمیں زیادہ گہری نظر سے دیکھنا ہو گا اور سورنسن کے عام طریق کار کے مقابلے میں واقعات اور حالات کے ظاہری اسباب کے متعلق زیادہ تنقیدی رویہ اپنانا ہو گا۔ مثلاً عام سورنسن اپنے آپ کو اس خواب میں جلا کر لیتے ہیں کہ عیسائی پروٹسٹنٹ فرقے کی تحریک کا مماثل رویہ ڈاکٹر اونی فرقے میں مل سکے گا۔ اور انگلستان کی نفاذ شریعت کی تحریک عربی دنیا میں اسلام کی تبلیغ کی مماثل ہے؟

اگر اس زاویے سے دیکھیں تو تاریخ ایسے امکانات فراہم کرتی ہے جو گزشتہ تحقیق کی آرزوؤں سے بہت زیادہ ہیں جس نے ابھی تک یہی کیا ہے کہ ماضی کے معلوم واقعات و حقائق کو ایک ترتیب کے ساتھ پیش کر دیا ہے (اور وہ بھی ایک خط مستقیم کی صورت میں) اور تمام امکانات کو نظر انداز کر دیا ہے جس کا اظہار مندرجہ ذیل سطور میں کیا گیا ہے۔

حال کے اوپر سے گزر جانا یعنی تحقیق کی سرحد پار کر جانا اور مذہبی شکل و صورت، دورانیے، توازن اور مطالب کا قبل از وقت تعین اور سب سے بڑھ کر مغربی تاریخ کے مدارج کی عدم تکمیل۔ اور ماضی بعید کے نامعلوم ادوار کی تشکیل نو، بذریعہ تبدیل روابط بالکل اسی طرح جیسا کہ "حیاتیات قدیم کا جدید علم" دور دراز مگر مفید نتائج کا اخذ کرتا ہے۔ جیسا کہ پہلی ساخت، اور انواع مل کر ایک شکستہ کھوپڑی کی ساخت کی جاتی ہے۔

اس امر کا امکان ہے کہ متوازن قیافہ کی بنیاد پر منتشر زیورات، عمارات، رسوم الخط، یا متفرق سیاسی، معاشی اور مذہبی تفصیلات کی بنیاد پر تمام گزشتہ صدیوں کے نامیاتی کردار کو فنی اظہار کے پیمانے کے ذریعے معلوم عناصر سیاسی معیاس موازنہ کر کے متماثل عناصر کی تلاش کی جائے۔ یا ریاضی کی صورتوں کا معاشیات سے مقابلہ کیا جائے۔ یہ طریق کار خالصتاً 'گوئٹے کی دریافت ہے اور اس کی جڑیں اس کے تصور "غیر مخلوط مظاہر" میں ہیں۔ یہ تصور کسی حد تک تقابلی حیوانیات میں اب بھی مروج ہے۔ اگرچہ تمام دنیائے تاریخ میں اس پر تاحال کم توجہ دی گئی ہے۔

باب چہارم

عالمی تاریخ کا مسئلہ

(۲)

تصور قضا و قدر اور اصول ملیت

اس سلسلہ خیالات کا آخر تک تعاقب کرتے ہوئے، ہم ایک ایسے تقابل تک پہنچے ہیں۔ جہاں پر ہمیں ایک کلید کا ادراک ہوتا ہے۔ جو ہمیں مسئلے کے حل تک رسائی میں مدد ہو سکتی ہے۔ یہ صرف ایک ہی کلید ہے۔ (جہاں تک کہ لفظ ہذا کے کوئی معانی ممکن ہیں) یہی وہ کلید ہے جو کہ انسان کے سنجیدہ ترین اور قدیم ترین مسئلے کے حل میں کام آ سکتی ہے۔ یہ مقابلہ: "تصور قضا و قدر اور اصول ملیت" کے مابین ہے۔ یہ ایک ایسا اختلاف ہے جس کے متعلق بلاخوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ تاحال اس کی اہمیت کا اندازہ نہیں کیا گیا حالانکہ یہ تعمیر عالم کی ضروری بنیاد کی حیثیت کا حامل ہے۔

جو کوئی شخص کہ ہمہ ہذا کی مراد دعائی سے آشنا ہے کہ "روح ہی تصور وجود ہے" اسے اس امر کی بصیرت بھی حاصل ہو گی کہ اس اصول اور قضا و قدر کے یقینی عرفان کے مابین کیا تعلق ہے، اسے مسئلہ حیات کے ادراک کے لیے بھی کوشش کرنی چاہئے (یہی وہ نام ہے، جو ہم امکان کو حقیقت میں بدلنے اور حاصل کرنے کے عمل کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ حیات) ایک قضائے مبرم اٹل، ہر صورت میں قابل تنبیخ، مقدر کا کھٹا۔ جسے قدیم انسان ناقابل فہم سمجھتا تھا۔ مگر اس کے حل کے لیے بے تاب تھا۔ مگر ایک ترقی یافتہ اعلیٰ درجے کی ثقافت کا انسان اسے عالمی بصیرت کے لیے ایک ضروری عنصر کی حیثیت دیتا ہے۔ اگرچہ اس بصیرت

کا ابلاغ صرف مذہب ہی کے ذریعے کیا جا سکتا ہے۔ یا فنون لطیفہ کا سہارا لیا جا سکتا ہے۔ مگر اس کے لیے تصورات اور ثبوت فراہم نہیں کیے جا سکتے۔

ہر ترقی یافتہ زبان میں بعض مخصوص الفاظ ہوتے ہیں جو اس مقصد کا اہتمام کرتے ہیں، مثلاً "قسمت"، "نہ"، "انکل"، "قیاس"، "ندائے غیبی" جن کے متعلق ہمیشہ پردہ پڑا رہتا ہے۔ ان کے متعلق کوئی سائنس کوئی مفروضہ ہمیں کچھ نہیں بتا سکتا۔ صرف اسی وقت جب ان کے مطالب میں ڈوب کر ان کا کھوج لگائیں یا ان کے بالکل قریب پہنچ جائیں تو ان کی آوازوں اور معانی کا ادراک ہوتا ہے۔ یہ علامات ہیں تصورات نہیں۔ ان میں سے اس عالمی صورت کا مرکز ثقل موجود ہے جسے میں تاریخ کا نام دیتا ہوں جو عالمی فطرت سے مختلف ہے۔ تصور قضا و قدر تجربہ زندگی طلب کرتا ہے۔ یہ سائنسی تجربے کا محتاج نہیں۔ یہ ذہانت کی گہرائیوں کا مشاہدہ کرنا چاہتا ہے، اس کی گہرائی کو ناپنے کا خواہش مند نہیں۔ ایک نامیاتی منطق ہے جس کی صورت جلی ہے وہ تمام وجود سے الگائی یقین کی طرح واقف ہے یہ غیر نامیاتی منطق سے مختلف ہے اس کا تعلق منطق فہم اور اشیائے فہمیدہ سے ہے۔ یہ منطق سمت بندی ہے نہ کہ منطق وسعت۔ کسی جماعت بند کسی ارسطو کسی کانت کو یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ اس پر کس طرح عمل پیرا ہونا چاہیے۔ وہ اپنی زمین پر بیٹھ کر ہمیں جزا، شعور، ادراک، اور حافظے کا درس دیتے ہیں، مگر امید سرت، یاس، توبہ، اعتقاد اور دلجوئی کے معاملات میں وہ خاموش ہیں۔ وہ شخص جو اس زندگی کی دنیا میں اس امر کی توقع رکھتا ہے یا ایسے اسباب و نتائج کی تلاش میں ہے کہ داخلی تین حیات کے وہی معانی ہیں جو تقدیر پرستی قسمت و مقوم کے ہیں تو کتنا چاہئے کہ وہ شخص کچھ بھی نہیں جانتا اور وہ تجربات مجبوری اور تجربات حاصل کردہ اور قابل حصول کے فرق سے نا آشنا ہے۔ سلسلہ علت و معلول ایک معقول صورت ہے جو پابند قانون ہے اور اسے بیان بھی کیا جا سکتا ہے۔ ہمارے تمام ادراک اور دلائل کا نشان ہے مگر قضا و قدر کا تعلق داخلی یقین سے ہے جو قابل بیان نہیں وہ معاملات جن کا تعلق علت و معلول کے نظام سے ہے، ہم ان کا بیان معنوی یا علمی انداز میں یا اعداد کے ذریعے یا مدلل صنف بندی کے حوالے سے کر سکتے ہیں مگر قضا و قدر کی وضاحت کے لیے وہ ذرائع ابلاغ کرنا پڑتے ہیں جن کا تعلق مجسمہ سازی الیہ یا موسیقی سے ہے۔ ایک طریق ہم سے امتیاز کا مطالبہ کرتا ہے۔ اور امتیاز کے لیے عمل جراتی اور جہاں کا خواہش مند ہے، جبکہ دوسرا تمام کا تمام حقیقی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ قضا و قدر کا تعلق زندگی سے ہے، جبکہ علت و معلول موت سے مربوط ہے۔

قضا و قدر کے تصور میں روح اپنی عالمی آرزو کا اہتمام کرتی ہے اس کی تمنا ہے کہ وہ روشنی تک رسائی حاصل کر لے۔ اور اپنے القاء کو حقیقی صورت میں تبدیل کر سکے۔ کوئی بھی انسان ایسا نہیں جس کے لیے یہ معاملات اجنبی ہوں، الا آنکہ کوئی بالکل ہی ہنسی سے اتر چکا ہو یا سابقہ عظیم شہری حکومت کا باشندہ جو بہت زیادہ حقیقت پسند احساسات اور میکانی سوچ بچار میں مبتلا ہو۔ پھر بھی کسی نے کسی لمحے اس کی گم گشت بصیرت پوری قوت کے ساتھ اس کے سلسلہ علت و معلول کا خاتمہ کر دیتی ہے، کیونکہ دنیا علت و معلول کے نظام روابط کے تحت نہ صرف بعد از وقت ہے، بلکہ باطنی لحاظ سے لطیف تصور کی حامل ہے۔ اور صرف اعلیٰ

دارف شعافوں سے متعلق لوگ ہی اس کا ادراک حاصل کر سکتے ہیں یا ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس کی تفکیر کر سکتے ہیں اور اس پر یقین رکھتے ہیں۔ علت و معلول کا تصور قانون کے تصور کے ساتھ مشترک اصطلاحات کا حامل ہے۔ جتنے بھی قوانین ہیں وہ علت و معلول ہی کے قوانین ہیں۔ کانت کے مطابق علت و معلول کے نظام میں فکر اور شعور بہت ضروری ہیں اور اشیاء کی بنیادی روح کے لیے بنیادی حیثیت کی حامل ہیں اور انھیں کو قضا و قدر، تقدیر اور صدائے غیب کہا جاتا ہے۔ کوئی نہ کوئی ایسی شے ضرور ہے جو ضروریات حیات کے لیے ناگزیر ہے۔ حقیقی تاریخ تقدیر کے زیر بار اور قانون سے آزاد ہے۔ کوئی شخص مستقبل کے متعلق پیشین گوئی کر سکتا ہے (واقعی ایسی بصیرت کا وجود ہے جس کی مدد سے راز ہائے درون پردہ میں جھانکا جا سکتا ہے) مگر ان کو پہچانا نہیں جا سکتا۔ قیاس و قیافہ کا لرزاں شعلہ، کسی شخص کو یہ فراست عطا کرتا ہے کہ کسی کا چہرہ دیکھ کر اس کی تمام زندگی کے حالات پڑھ لے۔ یا کسی دور کے تمام حالات کا اس کی تصویر سے اندازہ لگا لے۔ اور اس کے لیے اس اخذ نتائج کے لیے کسی نظام یا کاوش کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ تصور علت و معلول کے نظام سے بہت ہی بعید ہے۔

وہ شخص جسے اس نورانی دنیا کا ادراک حاصل ہے۔ قیافہ شناسی سے نہیں بلکہ اپنی بصیرت اور بصارت سے اس کا منظم اور باقاعدہ مشاہدہ کرتا ہے۔ اور علت و معلول کے تجربے کی بنیاد پر اسے اپنی ذات سے منسلک کر لیتا ہے۔ تو یقیناً وہ بالآخر یہ یقین کر لے گا کہ ہر شے کا بذریعہ علت و معلول ادراک کیا جا سکتا ہے۔ اور دنیا میں نہ کوئی راز ہے اور نہ داخلی رہنمائی کا کوئی وجود ہے۔ مگر وہ شخص جو اس تصور کے خلاف ہے جیسا کہ گروئے نے عمل کیا۔ اور وہ فی الحقیقت ہر شخص اپنے دس میں سے نو معاملات میں ایسا کرتا ہے کہ وہ تمام عالمی تاثرات میں سے جو اس کے متعلق ہوں، اپنے حواس کے حوالے سے کلی طور پر تحلیل کر لیتا ہے اور اپنی نگوین میں وجود کو پا لیتا ہے۔ محض غور و فکر کے ترک سے علت و معلول کا ہماری پردہ ہٹ جاتا ہے اور اچانک زبان اس کے لیے ایک معرہ ایک خالی تصور، ایک شکل یا بعد نہیں رہتا بلکہ ایک داخلی یقین، بالذات قضا و قدر، تطبیق شدہ، اس کی ناقابل تنسیخ حیثیت، اور اس کی قوت حیات، اس پر تاریخ کی عالمی صورت، قضا و قدر اور علت و معلول اس پر زمان و مکان کی حیثیت سے آشکارا ہو جاتی ہیں۔

پس دو عالمی تشکیلات، تاریخ اور فطرت میں تمام موجودات اور شکلیات اور تمام نظام ہائے وجود کے متعلق قیافہ کے مطابق قضا و قدر اور نظام علت و معلول قائم اور غالب رہتے ہیں۔ اور ان سے مابین کی احساس حیات اور طریق ادراک کا فرق معلوم ہوتا ہے۔ ان میں سے ہر ایک عمل اور خود کمتی نظام کا نقطہ آغاز ہے۔ مگر ایک منفرد دنیا سے نہیں۔ مگر پھر بھی جیسا کہ وجود کی بنیاد نگوین پر ہوتی ہے، بالکل اسی طرح علت و معلول کے نظام کی بنیاد قضا و قدر کے یقینی احساس پر ہے۔ علت و معلول سے اس بنیاد پر مراد قضا و قدر وجود، غیر نامی قضا و قدر۔ اور دلیل کے قالب میں شکل قضا و قدر ہے۔ قضا و قدر فی نفسہ (جس کے متعلق کانت اور دیگر فلسفیوں نے کوئی توجہ نہیں دی کیونکہ ان کے تجریدی اسلمہ میں زندگی کے متعلق کوئی تیر نہ تھا) تمام قابل ادراک فطرت کی حدود سے باہر ہے۔ پھر بھی چونکہ یہ بذاتِ اہتمام سے متعلق ہے۔ اسی

سے تمام علت و معلول کے سلسلے برآمد ہوتے ہیں۔ جن کی مدد سے شافی ڈرامہ کے آخری نظاروں میں زندہ اور تاریخی صورتوں کے حلوں کے موافقت پیدا ہوتے ہیں۔ کلاسیکی روح کے وجود کے لیے دیو قراطیس کے طریق کار کی شرط ہے اور فادستی روح کے لیے نیوٹن کی۔ ہم یہ تو تصور کر سکتے ہیں کہ ان شافینوں میں سے کوئی بھی خود اپنی طبی سائنس پیدا کرنے میں ناکام ہوتا۔ مگر ہم یہ تصور نہیں کر سکتے کہ ان کی شافی بنیادوں اور پس منظر کے بغیر کوئی سائنسی نظام قائم ہوتا۔

یہاں یہ امر سامنے آتا ہے کہ کسی طرح تکوین اور وجود سمت اور وسعت میں ایک دوسرے کو شامل کر لیتے ہیں اور ایک دوسرے کی نیا بت قبول کر لیتے ہیں۔ اسی لحاظ سے خواہ ہم تاریخی عناصر میں دیکھیں یا فطری تاثر میں، ایک کو دوسرے سے علیحدہ نہیں کر سکتے۔ اگر تاریخ ایسی دنیا ہے جس کے نظام میں تمام وجود تکوین سے ملحق ہے تو اس کے نتیجے میں جو سائنسی اصول تخلیق ہو گا اسے بھی اسی اصول کے تحت زیر عمل لایا جائے گا۔ اور فی الحقیقت تاریخی نظریں اس اصول کے تحت صرف تاریخ طبیعیات ہی آتی ہے۔ یہ قضاؤ قدر ہی کا کرشمہ ہے کہ آکسیجن، نسیون، کشش ثقل اور یعنی تجزیہ دریافت ہوئے۔ یہ قضاؤ قدر ہی کی نوازش ہے کہ نظریہ مایہ احراق، نظریہ امواج نور، گیوس کا نظریہ، حرکت وجود میں آئے۔ یہ دیکھتے ہوئے کہ ایجادات انھیں نظریات کی توضیح و تفسیر ہیں۔ اور اس لیے ان کے موجود کی ذاتی کاوش کا نتیجہ ہیں۔ اور یہ کہ دیگر نظریات (خواہ وہ درست ہوں یا غلط) بھی تشکیل کیے جاسکتے تھے۔ یہ بھی قضاؤ قدر اور موجودین ہی کا کرشمہ ہے۔ کہ کوئی نیا نظریہ ظہور میں آتا ہے جو پرانے کو غلط ثابت کر دیتا ہے اور اس بناء پر وہ نحو ہو جاتا ہے اور اس طرف دنیائے طبیعیات میں نظریات کی ترمیم و تفتیح کا عمل جاری رہتا ہے۔ نوآموز ماہرین طبیعیات بھی مسائل کے انجام یعنی تفتیح یا کسی جدید نظریے کی دریافت کا تذکرہ کرتے رہتے ہیں۔

اس کے برعکس اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ فطرت ایسے عناصر پر مبنی ہے جن میں منطقی طور پر اشیائے تکوین کو اشیائے وجود میں شامل کرنا ممکن ہو، اور صفت زندہ وسعت جلد میں شامل ہو، تو اس کے نتیجے میں علم التاريخ کو بھی دوسرے علوم ہی کا ایک حصہ تسلیم کرنا پڑے گا۔ اور کائنات بھی یقیناً ایسا ہی کرتا۔ مگر یہ امر اس کے حاشیے سے نکل گیا۔ اس کے نزدیک بھی جیسا کہ ہر نظام پسند کرتا ہے کہ فطرت ہی دنیا ہے۔ مگر جب وہ زمان پر اس تصور کے تحت بحث کرتا ہے تو یہ نظر انداز کر دیتا ہے کہ زمان وسعت پذیر ہے اور ناقابل تفتیح ہے۔ تو ہم دیکھتے ہیں کہ وہ جس دنیا سے بحث کرتا ہے اس کا تعلق صرف فطرت سے ہے اور دوسری دنیا یعنی عالم تاریخ اس کے وہم و گمان میں بھی نہیں۔ غالباً کائنات کے تصور میں اس دنیا کا وجود ممکن نہ تھا۔

سلسلہ علت و معلول کا زمان سے کوئی تعلق نہیں۔ زمانہ حال میں کائنات کے بیروکاروں کا غلبہ ہے۔ اگرچہ وہ یہ خود بھی نہیں جانتے کہ وہ اپنے آپ کو کائنات کا بیروکار کس بنیاد پر ظاہر کرتے ہیں۔ بظاہر ان کا یہ دعویٰ شدید تناقص کا حامل ہے۔ اس لیے کہ مغربی ماہرین طبیعیات کا ہر کلیہ "کیس" اور "کب تک" کے مسائل

سے نمایاں طور پر پھرتے ہیں۔ جب یہ سوال اٹھایا جاتا ہے تو سلسلہ علت و معلول اپنے جواب کو اس بیان تک محدود کر لیتا ہے کہ واقعات ظہور پذیر ہو رہے ہیں اور یہ نظر انداز کر دیتا ہے کہ واقعات کا ظہور کب ہو رہا ہے۔ اس کا تاثر ہمیشہ علت یعنی سبب پر ہونا چاہئے۔ ان دونوں میں جو فاصلہ ہے وہ مختلف ترتیب پر مبنی ہے اور یہ عمل شعور میں بھی موجود ہوتا ہے (جو کہ زندگی کا ایک عنصر ہے) اور یہ فرق کسی شے یا اشیائے فہیدہ میں نہیں ہوتا۔ یہ وسعت کی روح ہے جو سمت پر غالب رہتی ہے۔ گویا مکان، زمان کی تردید کر رہا ہے۔ اس کے باوجود زمان کی حیثیت بنیادی ہے اور اسے مکان پر سبقت حاصل ہے۔ قضاؤ قدر بھی اسی ترجیح کی دعویٰ کر رہا ہے۔ ہم ہمیشہ تصور قضاؤ قدر سے آغاز کرتے ہیں۔ لیکن بعد ازاں جب ہمارا شعور بیدار دنیائے حواس کو خوفزدگی کے اثرات کے تحت دیکھتا ہے اور یہ تمنا کرتا ہے کہ موت پر قابو پالے، جسے مالا نہیں جاسکتا۔ تو ہم اس فیصلہ قضاؤ قدر کے خلاف سلسلہ علت و معلول کا سارا لیتے ہیں۔ اور اس سے ایک دنیا کی تخلیق کا مطالبہ کرتے ہیں تاکہ وہ ہمیں اس خوف کے خلاف تحفظ فراہم کرے۔ جبکہ سلسلہ علت و معلول بتدریج اپنا جال معلوم سطوحات پر تن لیتا ہے، تو ہمیں لازمانی ابدیت کا احساس ہوتا ہے۔ جو یقیناً عالم وجود ہے جس پر خالص صفات کی قوتیں ہماری خالص فکر کی بدولت جلا بخشتی ہیں۔ ان رجحانات میں وہ احساسات نمایاں ہوتے ہیں جو ثقافت فطرت کی بلوغت میں پائے جاتے ہیں۔ "علم ہی قوت ہے" اس قوت سے مراد قضاؤ قدر پر قبضہ ہے۔ علامہ تجرید، محقق فطری سائنس مفکر نظام جس کی تمام ذہنی کاوشوں کا دار و مدار علت و معلول کے اصولوں پر ہے۔ اب کچھ عرصے سے ناقابل ادراک قضاؤ قدر کی لاشعوری قوتوں کا چرچا کر رہے ہیں۔ عقل محض ان امکانات کی تردید کرتی ہے جو اس کے دائرے سے باہر ہوں اس مسئلے میں خالص فکر اور عظیم فن باہم اختلاف کا شکار ہیں۔ ایک اپنی بات پر مستقل رہتا ہے اور دوسرا راہ فرار اختیار کرتا ہے۔ ایسی صورت میں کائنات اپنے آپ کو جیسے کہ ایک نوجوان اپنے آپ کو کسی بچے کے مقابلے میں پاتا ہے۔ لیکن یہ صورت حال بھی جیسے کہ "تقید عقل محض" کے خالق کو ایک قابل رحم فلسفے کا موجد سمجھنے سے باز نہیں رکھ سکتا۔ مذہبیات جو تمام ساگشوں میں سب سے نامعقول شعبہ سمجھا جاتا ہے۔ وہ سائنس کے زندہ تصورات کو زیر بحث لانے اور سمجھنے کی ایک غلط کوشش ہے۔ جس کی بنیاد میکاکی فکر ہے (کیونکہ علم سے مراد آگاہی ہے۔ اگرچہ فکر کا موضوع فطرت ہی کیوں نہ ہو۔ فکر کا عمل تاریخ ہی کھلائے گا) لہذا زندگی کے عمل میں بھی علت و معلول کا عمل جاری رہتا ہے۔ مذہبیات کی سائنس تصور قضاؤ قدر کا خاکہ اڑانے کا عمل ہے جو دانستہ کے پیغام ربانی کے تصور کو خالص علمی نوعیت میں بدل دیتا ہے۔ یہ ڈارون ازم اور شری مسکنات کا عیسیت اور مخصوص تخلیقی رجحان ہے۔

جو تمام شافینوں کے مقابلے میں سب سے زیادہ تجریدی نوعیت کا ہے، یہ تاریخ کا وہ مادی تصور ہے جو ڈارون ازم اور اسی نوعیت کے دیگر افکار کی طرح تمام نامیاتی اور ناگزیر امور کا خاتمہ کر دیتا ہے۔ اگرچہ علت و معلول کے عناصر کی قلب مابیت ایک اصول ہے مگر قضاؤ قدر میں قلب مابیت کی حیثیت ایک تصور کی ہے۔ ایک ایسا تصور جس کا شعور، انظار یا تعریف ممکن نہیں۔ یہ تصور صرف محسوس کیا جاسکتا ہے اور داخلی طور پر قائم رکھا جاسکتا ہے۔ یہ ایک ایسا تصور ہے جس سے یا تو انسان قطعاً بے علم ہو، جیسا کہ کوئی

فصل موسم بہار کی رونقوں سے نا آشنا ہو یا پھر سچے دل سے اس پر یقین کرے، اس سے محبت کرے، جیسا کہ یقینی انداز میں فنکار اور شعراء اسے تسلیم کرتے ہیں۔

لہذا قضاؤ قدر کی حقیقت کو اس کے عظیم تاثر میں مشاہدہ کیا جاسکتا ہے جس میں کہ تکوین کا تصور حیات اپنے آپ کو وجدانی بصیرت کے رو بہ آفکار کرتا ہے۔ اسی بناء پر تصور قضاؤ قدر، تاریخ کے عالمی تصور پر غالب رہتا ہے۔ جبکہ علت و معلول کا تصور جس کا وجود کیف حیات کے مقاصد اور رسوم پر مبنی ہے جن کا منبع احساس و ادراک کی دنیائے سنسنی خیزی، اشیائے مدرکہ اور معین کے مجموعے کے عرفان اور صفات ادراک سے ہے۔ جو مغلوب اشیاء پر اثر انداز ہو سکتے ہیں، گویا کہ داخلی دنیا کے عرفان یعنی عرفان فطرت کا مطلب عرفان قبائل خودی ہے۔

مگر مدارج علت و معلول میں فطرت کے ظہور کے سلسلے میں تحقیق کی قدر و قیمت (جو موجودہ حالات میں ہمارے لیے امور مساوی ہیں) جس میں قضاؤ قدر کا دخل بھی شامل ہو، مزید مشکل ہو جاتی ہے، جب ہم پر اس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ انسان میں اپنی ابتدائی حالت میں، یا بچے میں بحالت طولیت علت و معلول کے نظام کا کوئی تصور ہی موجود نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود ہم بھی اگرچہ تاخیر سے سہی، جبکہ ہم شعورنی منظم گفتار اور تیز خیال آفرینی، ایسے لمحات مجبوری اور توجہ میں بھی کچھ کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ (یہی وہ لمحات ہوتے ہیں جن سے ہم طبی توجہ سے دوچار ہوتے ہیں) اور ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ نظام علت و معلول جسے ہم ایسے حالات میں مشاہدہ کرتے ہیں، فی الواقع بطور حقیقت ہماری ہر طرف ہر وقت موجود رہتا ہے۔ حالت بیداری میں بھی اس حقیقت کو ہم محسوس کرتے ہیں۔ اس قیاس و قیافہ کی دیوی کا لباس ہر سمت لہراتا ہے اور ہم اضطراری حالت میں اور تجربات کی قوت کی روشنی میں اسے تسلیم کرتے ہیں کیونکہ ہماری زندگی میں اس کی گہری جڑیں موجود ہیں۔

اس کے برخلاف نظام کردار نگاری شعور کے منہوم کو سمجھنے اور اظہار کرنے سے متعلق ہے۔ اور اس کی مدد سے ہم ہر شخص کی ہر آن ذہنی تصویر کو اس ذریعے سے فطرت کی تصویر سے جس کی ہم خود تشکیل کرتے ہیں، ہم آہنگ بناتے ہیں، مگر اس تنظیم کی فطرت کی بھی اپنی تاریخ ہے۔ جس میں ہم ذرہ برابر بھی دخل اندازی نہیں کر سکتے۔ گویا یہ کسی علت کا کام نہیں بلکہ اس میں قضاؤ قدر کا حکم ہے۔

(۲)

مسئلہ زمان کی طرف راستے کا آغاز ابتدائی انسان کی مشائق نگاہوں سے ہوتا ہے۔ اور تصور قضاؤ قدر کی واضح شقیات کے راستے منزلیں طے کرتا ہوا گزرتا ہے۔ اب ہمیں اس کا ایک مختصر خاکہ جس میں متعلقہ مسائل کا تذکرہ ہو، اس کتاب کے موضوع کے مطابق پیش کرنا ہو گا۔

کلہ 'زمان' میں ایک جاوہ ہے جو اس ذاتی جوش و خروش میں پہچان پیدا کرتا ہے، جسے ہم نے "مخصوص" (یعنی جس کا ہم سے کوئی تعلق یا ربط ہے) قرار دیا تھا۔ اس کے برعکس جو کلہ (جو اس کے متضاد معانی میں آتا ہے) "وہ اجنبی" ہے جس کے منہوم سے ہر شخص آشنا ہے۔ اس لیے کہ زندگی کے گونا گوں تاثرات میں یہ شامل ہے "مخصوص"، "قضاؤ قدر" اور "زمان" تینوں ہم معنی الفاظ ہیں۔

زمان کا مسئلہ تمام مفکرین نے غلط سمجھا ہے کیونکہ انہوں نے اپنے آپ کو نظام تکوین کا پابند کر لیا ہے۔ کائنات کے مشہور نظریہ "راستی" کے لیے کوئی واحد لفظ نہیں۔ اس پر طرفہ یہ ہے کہ اس لفظی کو کبھی محسوس بھی نہیں کیا گیا۔ مگر سوال یہ ہے کہ 'زمان' سے بلحاظ طوالت کیا مراد ہے اور "زمان" سے بطور سمت کیا مراد ہے؟

ہر زندہ شے میں حیات، سمت، 'موج'، 'عزم'، حرکت اور معیار کا ہونا لازمی ہے۔ (Bewegtheit) آرزو سے اس کا سمت قریبی تعلق ہے لیکن علم طبیعیات کی حرکت کے ساتھ اس کا کوئی پہلو بھی مشترک نہیں (Bewegung)۔ حیات ناقابل تقسیم اور ناقابل تنقیص ہے۔ یہ صرف ایک بار صفت یکسانی کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہے۔ اصول مکانیت کے تحت اس کے راستے کا تعین نہیں ہو سکتا کیونکہ یہ تمام صفات "زمان" اور "قضاؤ قدر" سے متعلق ہیں۔ زمان وہ لفظ ہے جسے لفظ کی آواز کے ساتھ محسوس کرتے ہیں۔ جو موسیقی میں عام زبان کے اظہار سے زیادہ واضح ہے۔ اور نثر سے زیادہ نظم میں۔ اس میں نامیاتی روح موجود ہے، جو "مکان" میں نہیں ہوتی۔ لہذا کائنات اور دوسرے مفکرین اس کے باوجود کہ ایسا سمجھتے ہیں، مگر زمان کو مکان کے ساتھ ایک ہی ساتھ ملا کر بحث کرنا ممکن نہیں، مکان ایک تصور ہے، مگر لفظ زمان کسی ایسی شے کی نشاندہی کرتا ہے جس کا ادراک ممکن نہیں۔ ایک علامتی آواز ہے جسے ایک تصور کی طرح استعمال کرنا اس کی فطرت کو نہ سمجھنے کا نتیجہ ہے۔ بلکہ لفظ "سمت" بد قسمتی سے جس کا کوئی بدل نہیں۔ غلط فہمی پیدا کرنے کا موجب بن سکتا ہے کیونکہ بظاہر یہ مرئی ہے، اس کی مثال طبیعیات کے تصور سمیات سے دی جاسکتی ہے۔

ابتدائی دور کے انسان کے لیے لفظ زمان کے کوئی معانی نہیں تھے۔ وہ محض زندگی گزارتا تھا۔ وہ اپنی زندگی کا کسی دوسری شے سے موازنہ کرنا ضروری نہیں سمجھتا تھا۔ زمان سے گو وہ خالی نہیں، مگر وہ اس کی نوعیت کے متعلق بالکل لاعلم ہے۔ ہم سب مکان کے وجود سے تو خوب واقف ہیں مگر زمان سے نہیں۔ مکان کا وجود ہے (یعنی یہ ہماری دنیائے حواس میں اپنا وجود رکھتا ہے) یہ خود و مستحق ہے۔ جبکہ ہم ایک عام خواب کی زندگی گزار رہے ہیں۔ 'موج' وجدان اور کردار یہ تمام اوصاف مکان میں شدید توجہ کے لمحات میں پائے جاتے ہیں، اس کے برخلاف زمان ایک دریافت ہے، جو فکر کی پیداوار ہے۔ ہم خود اسے بطور ایک تصور یا تخیل کے تخلیق کرتے ہیں مگر اس کا آغاز سمت بعد بالآخر کرتے ہیں۔ جبکہ ہمیں احتمال ہونے لگتا ہے کہ ہم خود ہی زمان ہیں اور اسی حیثیت سے زندہ ہیں۔ صرف ان ارفع شائقوں میں جن کا عالمی ادراک مکانیت

کی سطح پر پہنچ چکا ہے۔ وہ اپنے شعور کی مدد سے عہد کے منظم، قابل ادراک اور قابل پیمائش جامع مکان تصور کر سکتے ہیں۔ منصوبہ بند زبان کا تصور یا تو ہم زبانی جو شعور، پیمائش اور علت و معلول کی تمام ضروریات کو پورا کر سکتا ہے۔ اس سطح پر ان کے لیے قابل ادراک ہے۔ اور یہ تحریک حیات کی موجودگی کی سوسطائی علامت ہے۔ جو ہر ثقافت کے ابتدائی دور میں ظاہر ہوتی ہے۔ اور بیرونی اور حقیقی احساس زندگی کو ایک سنج پر ڈھالتی ہے، اسے ہر عہد زبان میں زبان کہا جاتا ہے۔ اور فہمی آبادیوں کے لیے اس نے غیر مادیاتی صورت اقدار تشکیل کر لی ہے جو ماضی میں بھی اتنی ہی غلط فہمی کا نتیجہ تھی جتنا کہ آج ہے اگر ہم حد اور علت و معلول کے اطوار بلکہ طور کا مشاہدہ کریں تو یقیناً یہ جادوگر کا پارہ معلوم ہو گا جس میں کہ ہماری مخصوص روح اجنبی قوتوں کو شعبہ بازی سے قابو کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ گوئی کسی مقام پر معقول نظام کے اصول کی بات کرتا ہے جو ہم خود کلائی کے طور پر سنتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ ہم نے اپنی قوت سے ہر اس شے کو مسخر کر لیا ہے جس کو کہ جھو لیا۔ اگر ہر قانونی عالمی دہشت کی جلد بازی سے پاجوالا ہو چکا ہے اور وہ اس قبیل میں ہے کہ وہ اپنے قیام اور بقا کے لیے اپنے گرد حیاتی لبوہ تان لے، جسے وہ تحفظ ذات کے لیے انتہائی ضروری سمجھتا ہے تو اس صورت میں بھی ایسے زبان کی ایجاد جسے معلوم کیا جاسکے اور مکانی تحفظ جو علت و معلول کے اصول پر منحصر ہے، ایک تاخیری عمل ہے۔ اور تحفظ کی فراہمی کے قابل نہیں اور قوت تصور سے قابو پانے کی ایک کوشش ہے۔ تاکہ داخلی کشش کا خاتمہ ہو جائے۔ مگر اس کے نتیجے میں ایسی ذہنی قوتوں پر دہرا دباؤ پڑے گا جو حصول قوت کے بعد اس سے انکار کر چکی ہیں۔ ہمیشہ ذہنی کارروائی کے تحت ایک لطیف نفرت کا امکان موجود رہتا ہے۔ جس کی بنیاد پر کسی شے کو قانونی تقاضوں کے صوری عالم میں منتقل کیا جاتا ہے۔ اگر کسی زندہ شے کو خلا میں بھیج دیا جائے تو وہ مر جائے گی کیونکہ خلا خود مردہ ہے اور ہر شے کو موت سے ہٹکار کر دیتی ہے۔ ولادت پر ہی موت کا فیصلہ ہو جاتا ہے۔ کیونکہ مقصد کی تکمیل کے بعد موت لازمی ہے۔ عورت جب حاملہ ہوتی ہے تو اس کے اندر کوئی شے مر جاتی ہے، منجنوں کے مابین نفرت کی وجہ یہی ہے۔ یہ نفرت عالمی خوف کی اولاد ہے۔ ایک آدمی انتہائی گہرے مفہوم میں کسی شے کو جاہ کر دیتا ہے جب وہ کسی کا باپ بنتا ہے۔ دنیائے احساس جسمانی افعال پر اور ذہنی افعال اور اک پر قائم ہیں۔ لوتھر کے مطابق لفظ 'علم' میں ثانوی عالمی مفہوم موجود ہے۔ اور زندگی کے علم میں جو کہ اولی حیوانات میں اجنبی ہی رہتا ہے۔ موت کا علم ان تمام قوتوں پر حاوی ہو جاتا ہے۔ جو انسان کے شعور بیدار میں کلی طور پر موجود رہتا ہے۔ تصویر زبانی کے ساتھ حقیقت ایک عبوری صورت اختیار کر لیتی ہے۔

محض زمان کے لفظ کی بطور نام تخلیق ایک ایسا عمل ہے جس کی کوئی نظیر نہیں ملتی۔ کسی شے کو مخصوص نام سے موسوم کر لینے کا مطلب یہ ہے کہ اس پر قدرت حاصل کر لی گئی ہے۔ ابتدائی انسان کے جادو کے ہنر کا یہی راز تھا۔ آفات بد کو جب کسی نام سے موسوم کر لیا جائے۔ تو وہ قابو میں آ جاتی ہیں۔ اور دشمن یا تو مارا جاتا ہے یا کمزور ہو جاتا ہے۔ اگر اس کے نام کے ساتھ کوئی جادو کا طریق کار وابستہ کر لیا جائے۔

عالمی خوف کے اظہار کے لیے جو ابتدائی انسان کی تقلید میں تمام عالمی فلسفے میں ناقابل فہم کے خوف سے بچاؤ کے لیے آخری پناہ گاہ کے طور پر نام کا استعمال کیا جاتا ہے، ذات باری تعالیٰ کا نام جو تمام دانشوروں پر غالب اور قادر ہے۔ ہم کسی ایک ہستی کو مطلق العنان مالک الکل کا نام دیتے ہیں۔ اور ہم 'نورا' محسوس کرنے لگتے ہیں کہ اس نے ہمیں اشرف المخلوقات تخلیق کیا ہے۔ فلسفہ جسے دانائی کی محبت قرار دیا جاتا ہے وہی اس ہستی پر اسرار کے متعلق سب کے مقابلے میں ادنیٰ سطح پر ہے۔ انسان نے جس شے کو موسوم کر لیا، گویا اس کا ادراک بھی حاصل کر لیا، اسے ٹاپ تول لیا، گویا اس پر غلبہ پالیا۔ اور اس سے متعلق جامد مانعات یعنی تخلیق کر لیے۔ اس نام رکھنے کے عمل سے ایک بار پھر ثابت ہو گیا کہ علم ہی قوت ہے۔ اس مرحلے پر ایک بار پھر تصور پسند اور حقیقت پسند کے مابین اختلاف کا آغاز ہوتا ہے اور یہ اختلاف اس مادری ہستی کے متعلق ہے جو ناقابل رسائی ہے۔ جرمن زبان میں ایک لفظ (Scheu)۔ یہ لفظ ذو معانی ہے۔ اس میں احترام اور نفرت دو متضاد معانی پائے جاتے ہیں۔ تصور پرست غور و فکر میں مشغول رہتا ہے جبکہ حقیقت پسند متعلقہ شے پر قابو پانے سے مشغولی عمل کے تحت لانے اور بے ضرر بنانے کی کوشش کرے گا۔ الفاظوں اور گوئی اس کے راز کو عاجزانہ انداز میں قبول کر لیتے ہیں۔ جبکہ ارسطو اور کانت اسے کھول کر جاہ کر دیتے ہیں۔ اس حقیقت پسندی کی بہت اہم مثال مسئلہ زمان کی توضیح ہے۔ زمان کے خوفناک راز اور خود حیات کو بھی جادوئے ادراک سے قابو کر کے اسے غیر مضرب بنا دیا جاتا ہے۔

زمان کے متعلق سائنس، فلسفہ، نفسیات اور طبیعیات میں بہت کچھ کہا گیا ہے مگر اس میں سب سے زیادہ ضروری سوال نہیں چھیڑا گیا۔ یعنی 'زمان کی حقیقت کیا ہے؟' اس راز کو کسی نقطے پر بھی نہیں چھو گیا۔ بلکہ مکانی طور پر تشکیل کردہ بھوت کو پیش کر دیا گیا ہے۔ حیاتیات، سمیت اور حقیقی زمان کے مقوم زدہ راستے سے ہٹا کر اسے ایک ایسی صورت سے بدل دیا گیا ہے۔ جسے کبھی بھی قبول نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ایک خط ہے جو قابل پیمائش ہے۔ قابل تقسیم اور قابل تشخیص ہے۔ یہ ایک ایسی تشکیل ہے جسے کبھی بھی تصور الفاظ میں نہیں ڈھالا جاسکتا۔ وہ زمان جسے ریاضی کی بنیاد پر واضح کیا جاسکتا ہے اور ایسی صورت میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس میں سے زمان کی صفری قدر یا منفی زمان کا تصور حذف نہیں کیا گیا۔ ہادی النظر میں یہ معاملہ عام زندگی کے حقائق کے میدان سے خارج ہے۔ قضاء قدر اور تاریخی زمان میں بسر کرنا محض ایک تصوراتی نظام زبانی ہے جو حیات حسی کے دائرے سے بھی خارج ہے۔ اس کے نتیجے میں فلسفہ یا طبیعیات مسودات میں لفظ قضاء قدر کو لفظ زمان کی جگہ استعمال کرنا ہو گا۔ اس سے فوری طور پر یہ ظاہر ہو گا کہ جب زبان سے سنسنی خیزی کا عنصر علیحدہ کر دیا گیا تو عمل ادراک کا کردار ختم ہو گیا۔ اور زمان و مکان کا اتحاد کس قدر ناممکن معلوم ہوا۔ یہ وہ امر ہے جو کبھی تجربے میں نہیں آیا، کبھی محسوس نہیں ہوا جس کا تعلق صرف تخیل سے ہے اس کا مکانی صورت میں آنا ضروری ہے۔ اس حقیقت سے اس امر کی وضاحت ہوتی ہے کہ آج تک کوئی فلسفی ماضی اور مستقبل کے سرستہ رازوں کے متعلق کچھ نہیں کہہ سکا۔ کانت کے تصورات زمان میں یہ الفاظ سرے سے شامل ہی نہیں۔ اور اس نے زمان کے موضوع پر جو کچھ تحریر کیا ہے اس سے ان دو الفاظ کا کوئی تعلق قائم نہیں کیا جاسکتا۔ مگر زمان کی یہی مکانی صورت زمان و مکان کو عملی اور انحصار

ہائم کے مقام پر لا کھڑا کرتی ہے۔ اور ایک نظم کی اقدار کا رتبہ عطا کرتی ہے جیسا کہ چار ابعادی سمیاتی تجزیہ۔ اس کی نمایاں تشریح کرتا ہے۔ ماضی قریب یعنی ۱۸۸۲ء میں سیکک ریٹج نے میکانیات کو چار ابعادی ہندسہ قرار دیا اور نیوٹن کا محاط نظریہ بھی ذہنی ناگزیر تبدلات اور حیات توسیعی سے مبرا نہیں۔ قدیم فلسفے میں مجھے معلوم ہوا ہے کہ اس میں صرف ایک تصور وقت کے متعلق دیا گیا ہے۔ یہ آگسٹائن کا تصور ہے۔ اور اس نے کہا ہے کہ اگر اس معاملے میں مجھ سے کوئی سوال دریافت نہ کیا جائے تو میں اسے جانتا ہوں اور اگر کوئی سوال دریافت کیا جائے تو میرا جواب ہے کہ میں اس معاملے میں کچھ نہیں جانتا۔ جب موجودہ دور کے فلسفی یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ اشیاء کا وقوع زمان و مکان کے اندر ہوتا ہے اور ان کے باہر کچھ نہیں تو صاف ظاہر ہے کہ وہ مزید ایک مکان کا تصور پیش کر رہے ہیں (Raumbichkat) جو عام مکان سے علیحدہ ہے۔ بالکل اسی طرح کہ اگر کوئی شخص چاہے تو برق اور آئندہ کو کائنات میں دو قوتیں قرار دے لے۔ یہ کانٹ کے اس تصور سے الگ نہیں جس میں اس نے اوراک کی دو انواع بیان کیں۔ اگرچہ یہ آسان ہے کہ مکان کے متعلق سائنسی اوراک (اگرچہ اس کی وضاحت ممکن نہیں کیونکہ الفاظ کا عام مفہوم اس کا تحمل نہیں ہو سکتا۔ نیز یہ کہ یہ وضاحت انسانی دسترس سے باہر ہے) زمان کے متعلق توضیح تو آغاز کے فوراً بعد ہی منقطع ہو جاتی ہے۔ عقل محض اور تمہید یہ قاری یہ محسوس کرے گا کہ کانٹ مکان اور ہندسہ کے روابط کے متعلق معقول ثبوت مہیا کرتا ہے۔ مگر نہایت احتیاط سے زمان اور حساب کے روابط کے متعلق ثبوت نظر انداز کر جاتا ہے۔ اس معاملے میں وہ وضاحت سے ذرا آگے بڑھتا ہے۔ اور دونوں تصورات کے متعلق با تکرار تجزیہ اسے ایک ایسے مقام پر لے جاتا ہے 'جہاں پر کہاں اور کیسے کے مابین خلا فاصلے کی اپنی دنیا تخلیق کر لیتا ہے جو ماہرن طبعیات کے نزدیک مابعد الطبیعات کا موضوع ہے۔ مکان 'شے' عدد 'تصور اور علت و معلول ہائم اس قدر یکسانیت کے حامل ہیں جیسا کہ غلط نظام ہائے فکر کی بناء پر ثابت ہوا' ایک دوسرے سے الگ ان کو توضیح ممکن نہیں۔ میکانیت اپنے عہد کی منطق کی نقل ہے اور اس کے برعکس بھی کہا جاسکتا ہے۔ تخیل کی تصویر جس کی تشکیل نفسیات کرتی ہے اور مکان کی تصویر جو ہم عصر طبعیات کی تخلیق ہے دونوں ایک دوسرے کا عکس ہیں۔ تصورات اور اشیاء 'دلائل اور علل' نتائج اور طریق کار اس طرح عہدگی سے ہائم منطق ہوتے ہیں 'گویا انھیں شعوری طور پر ایسا ہی تشکیل دیا گیا ہے' اور تجریدی مفکر نے بار بار تخیل 'طریق کار' تریسی اور منصوبہ بندی کے تحت دانستہ طور پر انھیں طبعی انداز میں تشکیل کیا ہے۔ ارسطو اور کانٹ کے جدولی اقسام دیکھیں۔ جہاں پر کوئی منصوبہ بندی موجود نہ ہو وہاں فلسفہ بھی مفقود ہوتا ہے۔ یہ ایک اصولی اعتراض ہے۔۔۔۔۔ ممکن ہے اسے تسلیم نہ کیا جائے۔۔۔۔۔ جو پیشہ ور فلسفی وجدانیوں کے خلاف کرتے ہیں 'اگرچہ نہ دل سے وہ ان کو اپنے سے برتر سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کانٹ نے الاطوئی اسلوب فکر کے متعلق کہا کہ یہ بہترین الفاظ کو جملوں میں ضائع کرنے کا ہنر ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ آج بھی فلسفے کے معطلین کے پاس گونے کے متعلق کہنے کے لیے ایک لفظ تک نہیں۔ ہر منطقی عمل اپنی مرضی سے سرانجام دیا جاتا ہے۔ اور ہر نظام کو ہندسہ کے ساتھ منطبق کیا جاسکتا ہے۔ اس لیے زمان یا تو کسی نظام فلسفہ میں کوئی مقام حاصل ہی نہیں کر سکتا۔ یا اسے کسی نہ کسی نظام کے تحت رد کر دیا جاتا ہے۔

یہ اس مشہور عام غلط فہمی کی تردید ہے 'جو زمان کو حساب سے مربوط کرتی ہے۔ اور مکان کو ہندسہ سے۔ اور اس کے لیے بے مقصد تجزیات کا سہارا لیتی ہے۔ کانٹ کو اس غلطی کا شکار نہیں ہونا چاہیے تھا۔ اگرچہ یہ باعث تعجب نہیں کہ شوپنہار جو ریاضی کو سمجھنے سے معذور تھا۔ اس غلطی کا مرتکب ہوا۔ کیونکہ اعداد کا عمل حیات کسی نہ کسی زمان سے مربوط ہے۔ اس لیے اعداد اور زمان کو با تکرار غلط غلط کر لیا جاتا ہے۔ مگر اعداد 'صرف اعداد ہی ہیں۔ اور تصویر کشی کا فن صرف تصویر کشی ہی ہے۔ اعداد اور تصویر کشی حالت تکوین میں ہیں اور اعداد و اشکال حالت وجود میں ہیں۔ کانٹ اور دیگران کے ذہن میں حالت حیات ہے (عدست) اور اب اس کے نتیجے میں (اس کا ارتباط مکمل اعداد سے) مکران میں سے ایک کا تعلق زندگی کی قلم رو اور زمان سے ہے 'جبکہ دوسرے کا وسعت اور سلسلہ علت و معلول سے۔ پہلا تصور جو میرے زیر غور ہے 'وہ نامیاتی عمل ہے اور دوسرا عمل غیر نامیاتی۔ منطق اور ریاضی اپنی مجموعی حیثیت میں ریاضی ہے۔ عام زبان میں حساب اور ہندسہ۔ یہی 'کیا' اور 'کیسے' کا جواب ہے۔ اشیاء کے فطری نظام کا یہی مسئلہ ہے اس مسئلے کے بخلاف جو مسئلہ سامنے آتا ہے وہ 'کب' کا ہے۔ یہی مسئلہ خالصتاً تاریخی مسئلہ ہے جس کا تعلق ماضی اور مستقبل سے ہے اور یہ تمام اشیاء کلمہ 'سلسلہ واقعات' میں شامل ہیں۔ یہ وہ اصطلاح ہے جسے ہر انسان اچھی طرح سے اور غیر مبہم انداز میں سمجھتا ہے۔

حساب اور ہندسہ کے مابین کوئی اختلاف نہیں۔ ہر نوع کے عدد کا (جس کا ذکر ایک گزشتہ باب میں کیا جا چکا ہے) تعلق وسعت پذیری اور وجود کی قلمرو سے ہے۔ خواہ بطور اقلیدی قدر کے ہو یا تجزیاتی۔ فعالیت سے۔ دوری فیصلہ پائی فعالیت کو کس عنوان کے تحت رکھا جائے۔ یہی صورت مسئلہ ثنائی 'رہنمائی ہندسہ' نظریہ طبقات کی ہے۔ پولر اور اہم برٹ نے کانٹ کے نظریے کی اس کے اعلان سے قبل ہی تردید کر دی۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اس کے جانشین ریاضی سے بے خبر تھے۔ ان کے مقابلے میں ڈی۔سکارٹیز پاسکل اور لیسنز کا کمال یہ تھا کہ انھوں نے اپنے وقت کی ریاضی کی خود ایجاد کی اور اس کی بنیاد اپنے فلسفے پر قائم کی۔ اور انھوں نے حساب اور زمان کے تصورات میں ارتباط قائم کیا اور اس نظام کو بغیر کسی تنقید کے اگلی نسلوں کو منتقل کر دیا۔

مگر عالم وجود اور ریاضی کے کسی حصے میں کسی طرح کا بھی کوئی ربط نہیں۔ نیوٹن اس امر کا پوری طرح قائل تھا (اور وہ کوئی معمولی فلسفی نہ تھا) کہ اس کے احصائے قافلی وہ مسئلہ وجود سمجھ گیا تھا۔ اس لیے زمان کو بھی۔ اور اس کا طریق کانٹ کے مقابلے میں بہت لطیف تھا۔ مگر نیوٹن کے نظریات کی تائید نہ ہو سکی۔ اگرچہ آج بھی اس کے کچھ حالی موجود ہوں گے۔ جب سے دسٹرس ٹراس نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ مسلسل فعالیتوں کا وجود ہے 'جن کو یا تو فرق کیا ہی نہیں جاسکتا یا ان کو صرف ایک حد تک فرق کیا جاسکتا ہے' اس کے نتیجے میں مسئلہ زمان کے متعلق یہ عمیق اور بنیاد کو شش ترک کر دی گئی۔

میں عربی نقاشی قدیم عیسائی نقش و نگار پر بازی لے گئی۔ مصری، چینی اور کلاسیکی مجسمہ سازی میں عزم کی بولکھن کی وجہ سے مغربی فن اور موسیقی ماند پڑ گئی اور یہ تمام معاملات اختلال کے نہیں بلکہ ضروری ہیں۔ پس یہ ریاضی اور تجریدی فکر نہیں بلکہ وہ شاہ پارے ہیں جو اپنے عہد کے مذاہب کی روایات کے تحت زمان کے مسائل کی کلید مہیا کرتے ہیں۔ یہ وہ مسائل ہیں جو تاریخی قلموں میں کبھی بھی حل نہیں کیے جاسکتے۔

(۴)

ہم نے ثقافت کی جو وضاحت کی ہے۔ اس کے نتیجے میں اسے تاثر اعلیٰ اور قضاؤ قدر کو نامیاتی منطق حیات قرار دیا جاسکتا ہے۔ گویا ہر ثقافت کے لیے اس کے اپنے تصور قضاؤ قدر کا ہونا ضروری ہے۔ یہ نتیجہ فی الحقیقت، اولین طور پر اس احساس میں مضمر ہے کہ ہر بڑی ثقافت کسی ایک واحد اور یکسانیت سے معمور حقیقت کی روح پر مبنی ہے۔ جسے اگر کوئی مخصوص نوع انسانی محسوس نہ کرے تو اسی قسم کا کوئی دوسرا گروہ محسوس کر لیتا ہے (کیونکہ ہر معاشرے یا گروہ کا اظہار صرف اپنے تصورات ہی سے متعلق ہوتا ہے) اور یہ قابل منتقل نہیں ہوتا۔ جسے ہم قیاس، مادہ، فضل ربی، قسمت کہتے ہیں اسے کلاسیکی انسان، پاداش، آناکے، ٹاپچی، یا فاروم کا نام دیتا تھا۔ عرب اسی کو قسمت کہتے تھے، ہر قوم کا اپنا اپنا وطیرہ ہے، جس کی یکساں خصوصیات اور ناقابل بیان روحانی مضمرات صرف ان لوگوں پر ہی واضح ہیں، جن میں متعلقہ شعور مشترک ہے۔

کلاسیکی نوعیت کا تصور قضاؤ قدر میرے خیال میں اقلیدی ہے۔ گویا یہ او ای ڈی پس کی حقیقی شخصیت کی تقسیم ہے۔ اس کی تجزیاتی انا، جو قضاؤ قدر نے قبضے میں لے کر چھوڑ دی۔ او ای ڈی پس کو شکایت ہے کہ شیطان نے اس کے جسم کا غلط استعمال کیا ہے، اور جو اب استعارہ کا پایند بنا دیا گیا ہے، آئینیس دوبارہ کہتا ہے کہ آگے نون بطور شاہی ادارہ، بحری بیڑوں کا رہنما ہے، یہ لفظ وہی ہے جو ریاضی میں بھی کثیر الاستعمال ہے۔ مگر رنگ لیزر کا انجام تجزیاتی نوعیت کا ہے۔ یہاں بھی وہی اصطلاح استعمال ہوئی ہے جو اعداد میں اس کے متوازی استعمال کی گئی اور داخلی خفیہ درپردہ ارتباط کی نشاندہی کرتی ہے۔ ہمیں سے چٹا (والدیت) کا تصور ابھرتا ہے۔ اور اس عمل میں تقدس کا عمل بھی شامل ہو جاتا ہے۔ جو مادی بھی ہے اور روحانی بھی۔ جس کی مثال گلاسٹرباؤس کے ثانوی ایلے میں ملتی ہے۔ لیزر محض ایک نام ہے۔ جو کسی غیر محدود تصور کی محض علامت ہے۔ قضاؤ قدر کا یہ تصور لامتناہیت کا حامل ہے۔ اور لامتناہی مکان سے لامتناہی زمان میں قوت کے ساتھ باہر نکلتا ہے۔ اور اقلیدی کی مجسم وسعت سے کہیں بھی لیس کا مرکب نہیں ہوتا مگر صرف روح پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اس احمق بادشاہ کی کمائی پر غور کریں جو ایک سخرے اور اچھوت کے مابین پھنسا ہوا ہے۔ جبکہ جنگل کی جھاڑیاں طوفان کی زد میں ہیں۔ اور اس کے بعد لو کوئی گروہ پر غور کریں۔ ان میں پہلا محض فاؤسٹی ہے اور دوسرا اپالو کا پیروکار۔ دونوں تکلیف میں مبتلا ہیں۔ سونا کلینز نے بھی ایک لوگوں ڈرامہ لکھا تھا۔

اور ہمیں یقین ہے کہ اس میں روحانی تکلیف نام کی کوئی شے نہ تھی۔ انٹی گون زیر زمین جاتی ہے کیونکہ وہاں اس کے بھائی کا جسم دفن تھا۔ انجیکس اور فلو کیٹس کو دیکھیں۔ پھر مہرگ کے شواہدے اور گوٹے کی تخلیق تاسو کو دیکھیں۔ کیا اقدار اور قابل تعاقب روح جو گمراہوں میں جا کر فنکارانہ تخلیق کرتی ہیں۔ ان کا آپس میں کوئی رابطہ یا اعتماد خیال نہیں؟

یہی وہ مرحلہ ہے جہاں پر ہم علامتی ربط تک پہنچتے ہیں۔ مغربی ڈرامہ بالعموم کرداروں کے گرد تخلیق کیا جاتا ہے۔ اس لیے اسے کرداری ڈرامہ کہا جاتا ہے۔ اس کے بخلاف یونانیوں کا ڈرامہ حالات پر مبنی ہوتا ہے۔ لہذا اسے موافقاتی ڈرامہ کہا جاتا ہے۔ اور ہم اس تضاد کی بنیاد پر سمجھ سکتے ہیں کہ مغربی ڈرامہ کونسا ہے اور کلاسیکی کونسا۔ ان دونوں کے انسانی زندگی کے احساس پر علیحدہ علیحدہ اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ کیونکہ الیہ اور قسمت دونوں کا دائرہ کار مختلف ہے۔ اگر ہم سمت کی جگہ ناقابل تسخیر کا کلہ استعمال کریں۔ اگر ہم اس خوفناک دنیا میں بہت تاخیر سے داخل ہوں، تو اس کا نتیجہ یہ ہو گا کہ ہم نے ماضی اور حال کا کچھ حصہ ضائع کر دیا ہے اور ہم نے بحران اور الیہ کی بنیاد ضائع کر دی۔ یہ زمان ہے جو الیہ کی تخلیق کرتا ہے۔ اور اس کے مطالب ہیں جو وجدانی طور پر زمان سے وابستہ ہوتے ہیں، اور یہ زمان ہی کی وجہ سے ہے کہ ہم ایک ثقافت کو دوسری ثقافت سے علیحدہ کرتے ہیں۔ لہذا عمدہ نوعیت کا الیہ ایسی ثقافت ہی میں پروان چڑھتا ہے جو پورے حمل سے اس کی توثیق کرتا ہے اور یہ کہ جس نے پرجوش انداز میں زمان سے انکار کر دیا ہو۔ غیر تاریخ روح کے جذبات ہمیں لگاتی طور پر کلاسیکی الیہ فراہم کرتے ہیں۔ جبکہ تاریخی روح ہمیں مغربی الیہ فراہم کرتی ہے۔ جس کا موضوع حیات من حیث الکل ہے۔ ہمارا الیہ ایک سنگ دل ٹکونی منطق سے جنم لیتا ہے۔ جبکہ یونانی الیہ غیر منطقی لحاظ علت و معلول کی بے بسارتی پر مبنی ہے۔ لیزر کی زندگی داخلی طور پر حادثہ قبول کرنے کے لیے مستعد ہوتی ہے جبکہ ایڈی پس کی زندگی بغیر کسی تنبیہ کے صورت حال پر قربان ہو جاتی ہے۔ اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اس کی کیا وجہ تھی کہ مغربی ڈرامہ میں کمال اور زوال دونوں بیک وقت ظاہر ہوئے۔ (اس کی انتہا رہبرانت میں مشاہدہ کی جاسکتی ہے) اور ایک زبردست مصوری کے فن کا آغاز ہوا جو تاریخی اور سوانحی صورت اختیار کر گیا (کیونکہ یہ ایسا ہی تھا) جو کہ کلاسیکی یونانی ڈرامے میں افسانہ دور کی انتہا میں غیر مربوط صورت اختیار کر گیا۔ ذرا نذرانے کی پیش کش کے قانون میں استرداد کا جائزہ لیں۔ اور اس امر پر غور کریں کہ کس طرح ڈیپ ٹرائی اس آف الپو کے (۴۰۰ ق م) سے لے کر تصویر سازی کا ایک کمزور فن وجود میں آیا، جبکہ الیہ کے قوی فن کو کمزور مزاحیہ ڈرامے سے بدل دیا گیا، اور الیہ کو پس پشت ڈال دیا گیا۔ اس کا اثر فن کے ہر شعبے پر پڑا۔ بنیادی طور پر تمام یونانی مجسمے بھی جھپٹ کے اداکاروں کی طرح نقاب پوش معلوم ہوتے تھے۔ اس لیے ان کے چروں پر اظہار میں بہت زیادہ تکنیکیلیت سخت رویہ اور کیفیت کا مظاہرہ ہوتا تھا۔ قیافہ اور قیاس کی نظر سے دیکھیں تو وہ گوٹے، جس مادی اور مجبوراً عیاں معلوم ہوتے ہیں۔ ہر انفرادی اداکار کے ساتھ مخصوص کرداری چہرے شامل کر لیے جاتے ہیں۔ یہی یونانی عمدہ کی خصوصیت تھی۔ ایک بار پھر ہمیں اس عمدہ کے اعداد کے نظام اور جدید دور کے حساب کتاب، اور مساواتوں اور اس کے مادی نتائج بالعموم اصولی عناصر کی تنظیم و ترتیب اور تغیر و تبدل کی تحقیقات

اور ان واسطوں کے اطوار واضح قوانین وقواعد کے تحت سرانجام دیئے جاتے ہیں۔

(5)

زندہ تاریخ کی تجرباتی اہلیت اور اس طریق کار کے تحت جس میں تاریخ بالخصوص زندہ تاریخ اور انسانی مکوں کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ ہر شخص کی رائے دوسروں سے مختلف ہوتی ہے۔

ہر ثقافت کے ہاں دنیا بطور فطرت کے مشاہدے کا اپنا اپنا مخصوص انداز ہوتا ہے۔ کوئی دوسرا شخص اس انداز کو نہیں اپنا سکتا۔ مگر اس سے بھی بڑھ کر ہر ثقافت جس میں اس کے شامل افراد بھی شامل ہیں (جن میں ایک دوسرے سے خفیف سا فرق ہوتا ہے) ایک مخصوص اور عجیب و غریب تاریخ کے مالک ہوتے ہیں۔ اور اسی تصویر کے پس منظر میں اور اسی عمومی یا انفرادی انداز میں داخلی اور خارجی طور پر اور دنیا کی تاریخی اور سوانحی تکنیکوں میں ان کا تصور کیا جا سکتا ہے۔ انھیں محسوس کیا جا سکتا ہے جس میں کہ وہ زندہ ہیں۔ پس مغربی انسان کا سوانحاتی رجحان جو کہ رومی عہد میں بھی بطور ازنی اعتراف کے زندہ تھا۔ ہندوستانیوں کے خواب آور لاشعور کے بالکل برعکس تھا، جبکہ کلاسیکی انسان کے لیے یہ تصور بالکل اجنبی تھا۔ اگرچہ جہاں تک تاریخی شعور کا تعلق ہے کلاسیکی دور کا انسان اس سے بے بہرہ نہ تھا۔ اور جب مجوسی انسان قدیم عیسائی ہو، یا مسلمان عالم، عالمی تاریخ کے الفاظ استعمال کرتا ہے، تو اس سے اس کی مراد کیا ہوتی ہے۔

’اگرچہ آج کے زمانے میں شعور انبیاء علت و معلول کے نظام کے تحت شعور میں آتا ہے۔ اور نظام البلاغ میں اس کی تنظیم و ترتیب قائم کر لی جاتی ہے، اور یہ تو ہمارے لیے بالکل ہی ناممکن ہے کہ عالمی تاریخ کے کسی پہلو کی تشکیل میں مکمل طور پر حماکت سکیں، کیونکہ ہر روح جو اس تاریخ کا حصہ ہے اپنی انفرادیت کی حامل ہے اور اس کی تشکیل ہماری روح سے مختلف ہوتی ہے۔‘

اس صورت میں ہمیشہ ایک ناقابلِ مگرز مابقی کا ہونا ضروری ہے۔ وہ اوسطاً ”بڑا ہو یا چھوٹا“ مگر ہماری تاریخی جبلت میں انسان کے قیاس و قیادہ کے علم میں اس کا وجود ناگزیر ہے۔ اس تمام کے باوجود اس مسئلے کا حل عالمی شعور کی گہرائی میں پوشیدہ ہے۔ اپنے علاوہ دوسرے لوگوں کے تاریخی پس منظر کا علم تاریخی شعور کے عمل کی روح ہے۔ آپ دوسروں کو اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے جب تک کہ ان کی زمانی تقسیم سے آشنا نہ ہوں۔ ان کے تصور قضاؤ قدر اور ان کی داخلی زندگی کی شدت کے مدارج کو سمجھنا ضروری ہے۔ جہاں تک زندگی کے ان پہلوؤں کا تعلق ہے انہیں گھڑ نہیں کیا جاسکتا۔ ہمیں ان کو اجنبی شائقوں کی علاماتی تکنیکات سے اخذ کرنا ہو گا۔ اور صرف اسی انداز سے لامدرك اشیاء تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔ اجنبی شائقوں کے اسلوب اور گھڑیاں یعنی زمانی علامات جن کا تعلق ان کے مخصوص ادوار سے ہو، اس امر کے لیے

بے حساب اہمیت کے حامل ہیں۔

مثال کے طور پر ہم نے جن شافخوں کا ذکر کیا ہے وہ تقریباً "غیر مدرک" زمانی علامات ہیں۔ اپنے وقت میں انتہائی ترقی یافتہ شخص، جب ان کا جائزہ لیا جائے تو زیادہ سے زیادہ پراسرار معلوم ہوتی ہیں۔ کلاسیکی انسان بغیر گھڑی کے کام چلاتا تھا اور اس کی تجربات کم و بیش دیدہ و دانستہ اور اتحاد خیال پر مبنی تھے۔ آسمان دور اور اس کے بعد دن کا وقت انسان کے سامنے سے معلوم کیا جاتا ۔ اگرچہ بائبل اور مصری قدیم شافخوں میں مدت سے شمسی اور آبی گھڑیاں مروج تھیں، جو وقت کے درست تصور اور ماضی و مستقبل کے عرفان کا ذریعہ تھیں کلاسیکی انسان کی یہی ----- تک اقلیدی ارتباط کے نقطہ تفکر کے مطابق ---- کلاسیکی انسان کے حال تک محدود تھی۔ وہ ماضی یا مستقبل سے کوئی سروکار رکھنے کا خواہاں نہ تھا۔ کلاسیکی آثارِ قدیمہ کا کوئی وجود نہ تھا اور نہ ہی اس کا کوئی اپنی روحانی دنیا یعنی علم النجوم سے کوئی واسطہ تھا۔ استعارہ یا کہنہ روی جنم پتری یا فال کی طرح مستقبل کی کوئی خبر نہ دیتے، بلکہ زمانہ حال کے متعلق ہی بعض سوالات کا جواب میا کرتے۔ ان کی روزمرہ زندگی میں وقت کا کوئی دخل نہ تھا (صرف اولیمپک کے معاملات میں وقت کا محدود استعمال کیا جاتا تھا) اصل معاملہ یہ نہیں کہ تقویم کا ہونا ایک خیر ہے یا شر۔ بلکہ اصل سوال یہ ہے کہ "اسے کون استعمال کرنا ہے؟ اور کیا کسی قوم کی زندگی کسی تقویم کے تحت گزرتی ہے؟" کلاسیکی شروں میں ایسے کوئی آثار نہیں ملتے جن کا تعلق دورانیہ سے ہو یا قدم زمانے یا مستقبل کے متعلق ہو۔ کھذرات کو مقدس سمجھ کر سنبھالا نہیں گیا؛ کسی ایسے کام کا تصور نہیں کیا گیا، جو آئندہ نسلوں کے لیے مفید ہو۔ ان آثار کے معائنے سے یہ بھی ثابت نہیں ہوتا کہ کوئی دیرینا سامان قحیران کے لیے فخر کیا گیا ہو۔ ڈوری یونانی، مائٹی سینی، نگلی طرز تعمیر کو نظر انداز کر کے لٹری اور گارے کو اپنی تعمیرات میں استعمال کرتے رہے۔ اگرچہ مصری اور مائٹی سینی مثال ان کے سامنے تھی اور یونان میں اعلیٰ درجے کا پتھر دستیاب تھا۔ ڈوری طرز تعمیر خوب کاری پر مبنی ہے۔ ہرڈوم آف او لیسا میں پاؤ سینا عہد تک لٹری کے ستون موجود تھے۔ تاریخ کا اصل سرمایہ یادداشت ہے۔ یہی مفہوم اس کتاب کا موضوع ہے یہ وہ قوت ہے جو کسی قوم کا انفرادی اور اجتماعی حال مستقبل میں بطور ماضی محفوظ رکھتی ہے۔ اور انفرادی اور انفرانت کی نکون سے آگاہ ہے۔ یہ خوبی کلاسیکی روح میں موجود نہ تھی۔ اس میں زبان موجود ہی نہ تھا۔ اس کے حال سے ما قبل یعنی ماضی قریب کا کوئی نظم و نسق بطور روایت بھی نہیں پایا جاتا تھا قصویٰ ڈائیز کے لیے ایران سے جنگیں، مای ٹوس کے لیے گرائیکی کا احتجاج نامعلوم پس منظر کا حصہ بن چکے تھے اور رومی اعلیٰ خانوانی صرف ان داستانوں کو دہراتے تھے جو خالص رومانی تھیں۔ ملا "میرزا کا قاتل بدوش" جسے اپنے ظالم آباداء پر مکمل نقمن تھا۔

میزر کی اصلاحات تقویم کو کلاسیکی تصور زندگی سے آزادی کی علامت قرار دنا چاہیے۔ جبکہ یہ بھی یاد رہے کہ اسی سلطنت میں واقع ایک موروثی ریاست میں وقت کے دورانیے کا نشان موجود تھا۔ اس ریاست کا

مرکز نفل سکندریہ میں تھا، جہاں پر یہ تقویم تخلیق ہوئی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میز کے نفل کے خلاف احتجاج ان واقعات کے خلاف شدت احساس کا مظہر تھے، جو پولس اور روم میں جاری تھے۔

کلاسیکی آبادی ہر روز بلکہ ہر گھنٹے کے اہتمام کے ساتھ زندگی بسر کرنے کی عادی تھی، اور یہ طریق کار صرف انفرادی حد تک نہ تھا، بلکہ پورے شہر، یا ساری قوم یا من حیث الکل ثقافت ہی کا یہی وطیرہ تھا۔ حد سے افزوں دھوم دھڑکا، محلوں کے اندر ناؤنوش کی محفلیں، نیو اور کالی گولا کے اکھاڑے۔ یہ سب اسی اسلوب زندگی یعنی وقتی عیش کی علامت ہیں۔ ٹائی ٹس کا یہ بیان خالص رومی نقطہ نظر کا ترجمان ہے جس میں بعض مخصوص شرعی حلقوں کے مشاغل کا تذکرہ ہے مگر ان دور دراز مقامات اور صوبہ جات کو نظر انداز کر دیا گیا ہے جہاں پر کہ بڑی روانی سے ترقی کا عمل جاری تھا۔ اقلیدس نے عالمی احساس کی اصطلاح ان شاندار معانی میں کی ہے جن میں کہ جسم اور حال دونوں سے عدم توجہ کا ثبوت دیا جائے۔

ہندوستانیوں میں بھی وقت کا احساس موجود نہ تھا۔ (وہ نروان کے تصور میں اس کا کوئی ذکر نہیں کرتے) ان کے پاس گھڑیاں بھی نہیں تھیں۔ اس لیے ان کے ہاں تاریخ بھی مفقود تھی۔ نہ زندگی کے متعلق یادداشتیں رکھنے اور احتیاط سے مواد جمع کرنے کا شعور نہ تھا۔ جسے آج ہم تاریخ ہند کہتے ہیں۔ اس کی حفاظت یا یکجا کرنے میں ہندی شعور کا کوئی دخل نہیں۔ ہندی ثقافت کے وہ ہزار سال جو دیدوں کے عہد سے بدھ تک گزرے، سوتے جاگتے کا ایک خواب ہے۔ اس تمام کیفیت سے مغربی ثقافت لا تعلق رہی۔ اس دور میں مغرب میں جو زمانی شعور تھا، وہ چین کے چاوۂ دور میں بھی نہ تھا۔ مغرب اس دور میں زمان ’ سمت ‘ حرکت اور انجام کی تمام صورتوں سے پوری طرح باخبر تھا۔ مغربی تاریخ اپنی مرضی کے تحت وجود میں لائی گئی۔ جبکہ ہندوستان کی تاریخ وجود میں آئی۔ کلاسیکی دور میں سالوں کا اور ہندوستان کے قدیم دور میں صدیوں کا کوئی شمار نہیں کیا گیا۔ مگر مغرب میں ہر محفّظ، ہر منٹ بلکہ ہر سیکنڈ بھی اہم سمجھا گیا۔ تاریخ کے بحرانی المیہ میں جیسا کہ اگست ۱۹۱۴ء ظہور میں آیا، جبکہ ایک ایک لمحہ ہماری نظر آتا تھا۔ اس کا نہ تو کسی یونانی کو اور نہ کسی ہندوستانی کو کوئی تصور تھا۔ ایسے بحرانات کے تجربے سے بھی ایک مغربی انسان گذر سکتا ہے۔ جبکہ ایک خالص یونانی ایسا کبھی نہ کر سکتا۔ ہمارے دسات میں ہزاروں گر جاگروں میں دن رات گھینٹاں بجتی رہتی ہیں۔ اس عمل سے مستقبل کا ماضی سے رابطہ قائم رہتا ہے۔ اور کلاسیکی حال کے لحاظ نقطہ کے اثرات زائل ہوتے رہتے ہیں۔ اسی زمانی احساس پر ہماری ثقافت مبنی ہے۔ مثلاً ”سیکسن شہنشاہوں کا دور ----“ جس میں عیسے پر چلنے والے کلاک کی ایجاد ہوئی، وقت کی درست پیمائش کے بغیر، یعنی ٹیکوین کے تسلسل و تدریج کے بغیر، مغرب کے انسان کے متعلق سوچا بھی نہیں جاسکتا۔ اسی تسلسل زمانی کی تائید میں آثار قدیمہ کی تلاش، کھدائی اور ٹیکوینی اشیاء کو جمع کر کے ان کے تحفظ کا عمل کیا جاتا ہے۔ بے ڈھنگے دور کی روی علامات کو جن میں محفّظ گھر بھی شامل ہیں، مضحکہ خیز صورت سے تبدیل کر کے جھبی گھڑی بنادیا، جسے ہر وقت ہر فرد اپنی جیب میں ڈالے پھرتا ہے۔ یہ مغربی ثقافت کی نمایاں خصوصیت ہے۔

ایک اور علامت جسے گھڑی کی علامت سے ی کی سمجھا جاتا ہے وہ مردوں کو سنبھالنے کی علامت ہے تمام بڑی ثقافتوں کے لیے اس موقع کے لیے مختلف رسوم و رواج مروج ہیں۔ یہ رسوم نہ صرف کسی کی موت پر سراجھام دی جاتی ہیں بلکہ متعلقہ ثقافت کے 'دن میں بھی انھیں شامل کر لیا جاتا ہے۔ ہندوستان میں اس کا اظہار سادھی کی تعمیر سے کیا جاتا ہے، کلاسیکی یونان میں مردوں کو معنوں میں بند کیا جاتا تھا۔ مصر میں اہرام تعمیر کیے گئے اور ابتدائی عیسائی دور میں ہوا دار زمین، 'ز قبرستان' اور عسکی تابوت بنائے گئے۔ انسانی ارتقاء کی ابتدائی منازل میں ہر نوع کی ممکن صورتیں ایک دوسری میں مدغم نظر آتی ہیں۔ بعض صورتوں میں غیر نمایاں اور بعض میں درہم برہم حالت میں قبائلی دستور کے مطابق اور بیرونی ضروریات نیز دیگر سولتوں کے تحت ان پر عمل کیا جاتا ہے، مگر ہر ثقافت اپنے اس نظام کو ارفع و اعلیٰ علامتی رتبے تک ترقی دینے کے عمل کو پایہ تکمیل تک پہنچاتی ہے۔ کلاسیکی انسان جو میت لا شعوری احساس حیات کا بندہ تھا، اس نے مردوں کو نذر آتش کرنے کا طریق اختیار کیا۔ اس سے موت کا وجود ہی ختم ہو جاتا۔ اس میں اقلیدسی نقطہ نظر (ایسی اور اسی مقام پر) کا بڑی شدت سے مظاہرہ کیا گیا۔ اس نے تاریخ کی کوئی خواہش نہیں کی۔ اس نے 'دورانیہ کو قابل توجہ نہ سمجھا' نہ اسے ماضی سے کوئی دلچسپی تھی، نہ مستقبل سے، نہ اسے موت کو بحفاظت محفوظ کرنے سے کوئی دلچسپی تھی نہ اسے تحلیل کر دینے سے۔ اس لیے اس علامت ہی کو ختم کر دیا جو حال کی علامت تھی۔ خواہ یہ میت کسی عام شخص کی تھی یا پیری کلینز، یوزر، 'سوفاکلیر' یا 'ٹھیا کی تھی۔ روح نکل کر اپنے قبیلے کی دیگر ارواح میں شامل ہو چکی تھی۔ اس کے لیے پس ماندگان نے نذرانہ ادا کر دیا تھا۔ (مگر نذرانہ کی یہ ادائیگی جلد ہی ختم کر دی جاتی) بزرگوں کے لیے عبادت اور خراج عقیدت اور تحفے تحائف اور ارواح کی دعوت وغیرہ کی رسوم ادا کر دی جاتیں اور جواب بغیر کسی شکل و صورت کے ایک تصور ایک خیال اور نام رہ گیا ہے۔ اس کے برخلاف مغربی مذہب میں آباء اجداد کا ایک سلسلہ، ایک شجرہ نسب، جو کہ تاریخی ترتیب سے مرتب ہوتا ہے ہر گھر کے صندوق میں محفوظ رہتا ہے اس کے برعکس (ہندوستان کی ویدک ثقافت کا آغاز) کلاسیکی ثقافت کے متوازی ہی رہا۔ یہ یاد رہے کہ ڈوری، 'ہومری'، 'ہمار' اور سب سے بڑھ کر ایڈاس جلا دینے کے عمل کو ایک نوزائیدہ علامت قرار دیتا ہے۔ کیونکہ وہ تمام جنگ جو جو اس رزمیہ کے اصل کردار ہیں، سب کے سب مصری طریق کے مطابق دفن کر دیے گئے تھے، ان کی قبریں مالی بیناء ٹائزن، 'آرچیمنس اور دیگر مقامات پر کھودی گئیں' اور جب شاہی دور میں گوشت خور، 'مردوں کے جسم کھانے لگے اور برتن ان کا تحفظ نہ کر سکے تو ہر کر کے زمانے کے شکے دوبارہ مروج ہو گئے اور مالی سنی عہودی سرنگ قبر ترک کر دی گئی۔ اس سے وقت کا مفہوم بھی بدل گیا، جو اس رسم کے پس منظر میں پوشیدہ

مصریوں نے اپنے ماضی کو تنگی یادگاروں میں اس طرح محفوظ رکھا کہ ان کے خط تصویری کے ساتھ مل کر ان کی تاریخ قائم رہ گئی۔ اور ہم ان کے چار ہزار سال بعد بھی۔ ان کے بادشاہوں کی ترتیب، حکومت کا عہد اور دیگر کوائف کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ ان کی لاشوں کو اس طرح دائمی بنادیا گیا کہ آج بھی عظیم فرعون عجائب گھروں میں پڑے قابل شناخت ہیں۔ اور ان کے شجرہ ہائے نسب جو کہ عظیم فتوحات کی علامت

(۷)

ہر ثقافت میں عام آدمی جو روز مرہ کے معاملات میں الجھا رہتا ہے، وہ نگوینی قیاسات کو صرف اپنی ذات اور قرب وجوار کے ماحول کے متعلق مشاہدہ کرتا ہے۔ اس کے داخلی اور خارجی تجربات کا نچوڑ محض ہر روز کے معاملات کو محض ایک سلسلہ واقعات کی حیثیت سے خاموش تماشائی کی طرح نگاہ کرنے تک محدود ہے، صرف نمایاں افراد ہی عام پیش پا افتادہ معمولات سے بڑھ کر گہرے تاریخ ساز منطق آمیز نگوینی حقائق پر غور کرتے ہیں، یہ منطق جو قضاؤ قدر کے معاملات میں الجھاؤ کا شکار رہتی ہے، وہ اسے روز مرہ کے عام معاملات کو محض سطحی قرار دے کر اس کی توجہ ان سے ہٹا دیتی ہے۔

بادی النظر میں قضاؤ قدر کے معاملات اور عام حادثات میں مضمرات کے درجات کا فرق ہے۔ یہ محسوس کیا جاسکتا ہے کہ گئے جب - سستیم گیا تو یہ ایک حادثہ تھا۔ مگر جب وہ دیکر گیا تو یہ قضاؤ قدر کا فیصلہ تھا۔ اول الذکر محض ایک واقعہ تھا، جبکہ ثانی الذکر ایک دور کا آغاز۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ فرق صرف اسی شخص پر آشکار ہوتا ہے جسے ایسے مشاہدے کا شعور اور قوت فیصلہ کی صلاحیت ہو، عوام کو تو گونے کی حیات محض واقعات کی ترتیب نظر آئے، مگر صرف چند ایسے اشخاص ہوں گے جو اس کی زندگی کے معمولی معمولی واقعات پر بھی حیرت و استعجاب کا اظہار کریں گے۔ اور انہیں اس کی عقلیت کی علامات کا نقش اول قرار دیں گے، غالباً اس نارس کاہنر مرکزی نظام، کلاسیکی ثقافت میں بے معنی کاوش تھی، مگر کو پر لیکس نے اسے دوبارہ دریافت کر کے اسے فائزہ ثقافت میں منزل مقصود کا درجہ عطا کر دیا، کیا یہ قضاؤ قدر کا فیصلہ تھا کہ لو تھراچھا منظم نہ تھا اور کیلون تھا؟ اور اگر یہ درست ہے تو یہ کس کی تقدیر تھی؟ کیا پروٹیشٹ فرٹے کے لوگوں کی، جو اب زندہ وحدت ہیں۔ یا جرمنوں کی، یا مغربی دنیا کے لیے عمومی طور پر؟ کیا ٹائیرنٹس اور سلا اور ییزز کے واقعات و معاملات صرف قضاؤ قدر کا کرشمہ تھے؟

ادراک کی سطح سے اس قسم کے سوالات اٹھتے رہتے ہیں۔ اور ان کا عمل تصورات کے تحت جاری رہتا ہے۔ قضاؤ قدر کیا ہے؟ کون سا واقعہ روحانی تجربہ جو کسی روح کو انفرادی طور پر حاصل ہوا ہو، یا ثقافتی روح پر گذرا ہو، اس سوال کا ایسا جواب ہوگا۔ جسے فیصلہ کن سمجھا جائے، اکتساب کردہ علم، سائنسی شعور یا تعریف اس معاملے میں کمزور ہیں۔ بلکہ وہ تمام کاوشیں جو اس سوال کو علمی بصیرت کے تحت حل کرنا چاہتی ہیں، اپنے مقصد کو خود ہی ختم کر دیتی ہیں۔ کیونکہ داخلی یقین کے بغیر مسئلہ قضاؤ قدر ایک پیچیدہ اور سمجھدہ فکر کے سوا کچھ نہیں۔ ہم عالم نگوین کو کبھی بھی سمجھ نہیں سکتے۔ شعور فیصلہ، اور غلبہ و معلول کے تعلقات کا قیام، امر معلومہ (اشیاء اقدار، صفات اور مقامات جن کی شناخت ہو چکی ہے) سب کی ایک ہی نوعیت ہوتی ہے۔ صرف وہ شخص جو تاریخ کا مطالعہ فیصلہ کن انداز میں کرے گا، اسے اعداد و شمار حاصل ہو سکیں گے۔ مگر اس میں بھی تقدیر کا شائبہ ضروری ہے، جو موجودہ حال یا نمائندہ ماضی کی گہرائی میں لے جاسکتی ہے

پروائی سے اپنے آپ کو لمحات حال کے حوالے کر دیا جائے، اور یہی ان کے مابین حادثاتی فرق ہے جو روایت اور بدھ مت میں ہے (ان دونوں میں پیرانہ سالی میں شوق و میلان کا فرق) یعنی یہ دونوں انداز تحفظ تاریخی احساس کی نفی کرتے ہیں۔ دونوں کے نزدیک جوش و خروش اور تنظیمی صلاحیت مفقود ہے اور فرائض کی ادائیگی کے احساس سے غافل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی عہد کے گلی بازار میں اور ہندوستان قدیم کے میدانوں میں یا عدالتوں میں ذاتی یا اجتماعی مستقبل کے متعلق کبھی کوئی ذکر نہ ہوتا۔ اپالو کے دور میں جو انفرادی طریق کار تھا وہی اجتماعی معاملات پر بھی لاگو ہوتا تھا۔

جو سیاسی کیفیت تھی وہی تاریخی اور معاشی حالت کی بھی تھی۔ صرف دو وقتی انصرام زندگی محبت کے معاملات میں بھی، لمحات سکون تک ہی محدود تھی۔ اس کے برعکس مصر میں معاشی تنظیم بہت بڑے پیمانے پر رائج تھی، جس سے ان کی ثقافت کی مکمل تصویر کا اندازہ ہو سکتا ہے، ان کی بنائی ہوئی ہزار ہا تصاویر ان کی صنعت و حرفت اور تنظیم پر روشنی ڈالتی ہیں۔ چینی اساطیر میں جہاں دیوتا اور روایتی بادشاہ زراعت کو مرکزی مقام دیتے ہیں۔ اور اسے مقدس سمجھتے ہیں جبکہ مغرب میں آغاز ہی تنظیم زراعت پر ہوا اور اس نے جلد ہی خصوصی سائنس کا درجہ حاصل کر لیا۔ قومی معیشت جو فی الحقیقت مفروضہ کار پر مبنی ہے۔ اس کا اصول یہ تھا کہ مستقبل میں کیا ہوگا، یہ نہیں کہ حال میں کیا ہو رہا ہے۔ اس کے بخلاف کلاسیکی عالم میں (ہندوستان کو فی الحال نظر انداز کرتے ہیں) لوگ روز روز کے قوت لاپرواہی کا اہتمام کرتے۔ حالانکہ مصر کی مثال ان کے سامنے موجود تھی۔ زمین میں سے نہ صرف اس کی دولت چھین لی گئی بلکہ اس کی اہلیت سے بھی اسے محروم کر دیا گیا، اور جو دافرانج موجود تھا، وہ شہری آبادی پر ضائع کر دیا گیا۔ ذرا تنقیدی نگاہ ڈالے، کلاسیکی دور کے عظیم مدبر پیری کلیز اور ییزز، سکندر اور سی پی او بلکہ کلی اوں، طبری اس گر پچوس جیسے انقلاب پسندوں نے بھی کبھی ملک کی مستقبل کی معاشی حالت کے متعلق غور نہیں کیا۔ کبھی کسی شہر نے کبھی اپنی تجارت سے کسی دیہی ضلع کو فائدہ نہیں پہنچایا، زراعت کے جدید طریقے اختیار کیے، یا نئے بیج یا جدید طرز کے موٹی روشناس کرائے۔ مغربی مفہوم کے مطابق زرعی اصلاحات جو گروپکی نے رائج کیں، ان کا مطلب درست نہیں لیا گیا۔ ان کا مقصد اپنے حامیوں کو زمین کا قبضہ دلانا تھا، اور ان زمینوں کو ان کی ملکیت قرار دینا تھا۔ اور اس کی بنیاد پر رومی جاگیرداروں کا معیار بلند کرنا تھا۔ جو خود کبھی بھی ان زمینوں پر اپنے ہاتھ سے کوئی کام نہ کرتے تھے۔ عوام کی یعنی کسانوں کی بہتری کے لیے کسی کو کوئی خیال تک نہ تھا۔ ہر شخص حال مست تھا، کوئی شخص مستقبل کے لیے کوئی کام نہیں کرتا تھا۔ کلاسیکی عالم کی اس روایت کے لیے اس کا صحیح برعکس اشتیاق ہے۔ لیکن اس سے مراد مارکس کی اشتراکیت نہیں، بلکہ فریڈرک ولیم اول کا پردیشیا کا عمل ہے اور مارکس سے مدقوں قبل واقع ہوا، اور مارکسیت کو بھی تبدیل کر سکتا ہے، اشتراکیت داخلی طور پر قدیم مصری نظام کے مطابق ہے، جو مستقل معاشی تعلقات (مابین سرمایہ و محنت) کا جائزہ لے کر ان کا ارتباط طے کرتا ہے، اور مستقل بنیادوں پر استوار کرتا ہے۔ افراد کی تربیت کا اہتمام کر کے ان کی فعالیت کو بہتر بنانا ہے، اور اس طرح زمان اور مستقبل کی سخت محنت اور اعلیٰ کارکردگی کی بنا پر شان میں اضافہ کرتا ہے۔

تقدیر جو حال کے معاملات اور ماضی کے واقعات میں ساتھ رہتی ہے، اور اپنی پوری قوت سے اس کا مظاہرہ کرتی ہے۔ ایک ناقابل بیان یقین کی حیثیت کی حامل ہے۔ اور یہ حقیقی الہی اتحادی عناصر میں بیدار ہوتا ہے۔ قضاؤ قدر اور واقعات یا حوادث باہم اختلافی صورت اختیار کر لیتے ہیں، جن میں روح ان معاملات پر پردہ ڈالتی رہتی ہے، جو صرف احساس، زندگی اور وجدان سے متعلق ہیں۔ اور ان کی وضاحت صرف وہی اشخاص کر سکتے ہیں۔ جو بصیرت کی رہنمائی، مذہب، فنی تخلیق کا سارا لیتے ہیں۔ یہ تخلیقات وہ ہوتی ہیں جو روحانی القاء کی رہنمائی میں تشکیل ہوتی ہیں۔ زندگی کی حقیقت کے عمیق عرفان کی بیداری سے تاریخی تصویر اپنے معانی مندرجات کے ساتھ مشکف کرتی ہے۔ مجھے اس سے کوئی بہتر راستہ معلوم نہیں۔ کیونکہ نام تو محض شور و غوغا ہے یا دھواں۔ جس کی کوئی حقیقت نہیں۔ میں دوبارہ یہاں پر گوئے کا وہی بند درج کرتا ہوں۔ جو میں نے کتاب ہذا کے آغاز میں اس کا مقصد ظاہر کرنے کیلئے تحریر کیا تھا:

گوئے کا ایک بند

(آزاد ترجمہ)

عالم لا متناہی میں

لامحدود۔ تکرار ذات!

وہی تو ہے، جو ابد سے قائم و دائم ہے

اسی کی رضا۔ حکم۔ مسلسل جاری ہے

اس بحر بے کراں میں ہزاروں لہریں

مخراب بن کر ابھرتی ہیں، باہم لپٹتی ہیں

اے جلیل القدر! ذرا تھم جا!

شمس بازو تا کلوخ تا بنجار

ہر شے۔ ہر لمحے۔ ہر آن

جدوجہد کے تناؤ میں ہے

مگر اف! ابدی سکون!

وہ تو صرف۔ ذات خداوندی کے سائے میں ہے۔

تاریخ کے میدان میں غیر متوقع امور کی حکومت ہے۔ ہر انفرادی واقعہ، فیصلہ اور شخصیت، سب

پر تاریخ کے نشانات ثبت ہیں۔ کسی کو پہلے خبر نہ تھی کہ حضرت محمد ﷺ کا لایا ہوا اسلام اتنی سرعت سے پھیل جائے گا۔ روئیں پیری کے زوال کے ساتھ نیولین کے عروج کا کسی کو اندازہ نہیں تھا۔ عظیم شخصیتوں کا عروج، کارنامے، قسمت غرض ان کی زندگی کا ہر پہلو، پہلے سے کسی پر آشکار نہیں ہوتا۔ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ وہ واقعات جو اتنی قوت سے ظہور پذیر ہو رہے ہیں، وہ خط مستقیم ہی میں آگے بڑھتے جائیں گے جیسا کہ رومی طبقہ امراء کے سلسلے میں ہوا یا اس طرح زوال آشنا ہوں گے، جیسا کہ مابا ثقافت یا ہنس ٹافن کو پیش آیا۔ اور سائنس کے علوم کی ترقی کے باوجود، روئے زمین پر تمام حیوانات اور نباتات کا انجام یکساں ہی ہوتا ہے اور اس کے بعد بھی خود زمین، نظام شمسی اور کہکشاں سب کا مقدر ایک ہی ہے۔ بے چارے آگسٹس نے ایک جہان نو تشکیل کرنے کی کوشش کی۔ اور عظیم طبری اس کی طرح بے نیل و مرام مارا گیا، یونانی متعدد فن کاروں کی قسمیں، فن پارے اور فنی تشکیلات، عقائد اور مسالک، نظریات اور دریا فنی تکنیکوں کے گرداب میں کوئی غصہ اپنے انجام کو پہنچتا ہے اور دوسرا اس کی جگہ لینے کو آجاتا ہے۔ (ان میں سے بیشتر بہت مدت تک جاری رہتے ہیں اور آئندہ بھی جاری رہیں گے) اور قضاؤ قدر فی نفسہ؟ اس کے حکم کے تحت اس سلسلہ اتفاقات میں کوئی اس سرزمین سے اوچھل ہو جاتا ہے اور دوسرا ابھر آتا ہے۔ یہ معاملات ایسے ہیں، جن کی وضاحت ممکن نہیں۔ یہ کہاں سے ہوتا ہے اور کیسے ہوتا ہے، چون و چرا کی گنجائش نہیں۔ مگر اسے سمجھنے کی کوشش انسان کی داخلی مجبوری ہے۔ اس پس منظر میں دیکھیں تو آگسٹس کا وہ جملہ جو اس نے زمان کے متعلق کہا، قضاؤ قدر پر بھی صادق آتا ہے "اگر مجھ سے کوئی شخص کوئی سوال نہ کرے تو میں اس حقیقت کو جانتا ہوں لیکن اگر مجھے کسی کے سامنے اس کی وضاحت کرنی ہے تو پھر میں کچھ نہیں جانتا۔"

پس اتفاقات و حادثات اور قضاؤ قدر کا اخلاقی اظہار، بھی مغربی عیسائیت کے تصور لطف و کرم میں موجود ہے (جو عیسائی عقیدے کے مطابق) حضرت عیسیٰ نے موت قبول کر کے اپنی زندگی کی قربانی پیش کی، ایک اجتماع نفیس (فطری گناہ گاری اور لطف و کرم کا اجتماع) یہ ایک ایسی شجرت ہے جسے جذباتی زندگی کے احساس میں ہمیشہ شامل رہنا چاہیے۔ اگرچہ اس کی عالمانہ دلائل کی روشنی میں کوئی ایسی توجیہ ممکن نہیں جس کی بنا پر اسے بالکل درست کہا جاسکے، موجودہ ثقافت میں ہر قابل ذکر انسان میں یہ خوبی پائی جاتی ہے۔ خواہ وہ پروٹسٹنٹ ہو یا دہریہ، اور اس خوبی کو انسانی ارتقاء کے سائنسی تصور سے مربوط کرتا چھو (یہ تصور فی الحقیقت اسی نظریے کا براہ راست جانشین ہے) ہر ذاتی سوانح میں اعترافات کی بنیاد بھی یہی ہے۔ مگر یہ تصور کلاسیکی انسان کے دستور میں موجود نہ تھا۔ کہ وہ لفظی یا قلبی طور پر اپنی کوتاہیوں کا اعتراف کرتا۔ یہ عمل اس کے لیے ناممکن تھا۔ ریم برانڈ کی ذاتی قلبی تصویروں میں باج کی موسیقی اور بی نمودوں کے نغموں میں تھا "یہی معانی پوشیدہ ہیں۔ ہم اس کی بنا پر کسی ایسے امر کی نشاندہی کر سکتے ہیں۔ جو ہر مغربی انسان کے تصورات میں اشتراک کا موجب ہے، اسے قضاؤ قدر کہیں، یا باطنی تصور، عملاً، ان میں کوئی فرق نہیں۔ مگر کوئی شخص جس فعل کا ارادہ کرتا ہے یا اسے سرانجام دیتا ہے، اور اسے اچھی طرح سے سوچ سمجھ کر سرانجام دیتا ہے۔ خواہ وہ اچانک ہو، اتفاقی اور باعث حیرت ہو، اور پہلے سے سوچا سمجھا نہ بھی ہو۔ پھر بھی اس کا سبب

کسی ایسی مہری داخلی طور پر لازمی ضرورت کی تکمیل کے تحت ہی کیا جاتا ہے۔ اور چشم بٹا کے لیے اس کی ماضی بعید میں موجودگی کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اسی بڑے نظام کا حصہ ہے جو سب میں مشترک ہے، یعنی قضاؤ قدر۔ اور جب کسی امر کی تکمیل ہو جاتی ہے تو ہم اسے ناقابل شناخت "لفظ وکرم" کا نام دیتے ہیں۔ انویسٹ سوم، لوئر، لویولا، کالون، جینسن، روسو اور مارکس نے جو کچھ کیا، اور ہر وہ امر جو مغرب کی ثقافت کی تاریخ کے نتیجے میں ظہور میں آیا، کیا وہ لفظ وکرم تھا یا قضاؤ قدر کا کرشمہ؟ اس مقام پر تمام فکری کاوشیں بے مقصد اور بے کار ہو کر رہ جاتی ہیں۔ پاسکل اور کالون کا تصور تقدیر بھی تو یہی ہے۔ یہ دونوں مفکر لوئر اور ٹامس اکینو کے مقابلے میں زیادہ حقیقت پسند تھے۔ اور اسی لیے انھوں نے انگلستان کی منطق کی علت و معلول کی بنیاد پر توجیہ کی۔۔۔ کیا یہ ایک فضول دفع الوقتی نہ تھی کہ انھوں نے ان راز ہائے سرست کو معقولیت کے میزان میں تولنا چاہا۔ وہ قضاؤ قدر کی منطق فراموش کر کے علت و معلول کی منطق اور قانون کی بھول، حیلوں میں کھو گئے۔ وہ وجدان کی براہ راست بصیرت کو ترک کر کے نظام میکانیت کی مقصدیت کی راہ پر چل نکلے، خوف زدہ پاسکل کی روح ایک تضاد کا شکار تھی۔ وہ بیک وقت ایک روحانی رجحانات کا پیروکار اور ریاضی کا غلام تھا۔ اس لیے وہ روحانی مسائل کو بھی بیک وقت وجدانی ایمان و یقین اور ریاضی کی تجریدی واقعیت کے زور پر مل کرنا چاہتا تھا۔ اس کی بنیاد پر تصور قضاؤ قدر کو دینی اصطلاح میں رضائے الہی کو بھی سلسلہ علت و معلول میں شامل کر لیا جاتا ہے۔ یعنی کائنات کا نظریہ "داخلی فعالیت" (ادائی تخمیل)۔ یہی وہ تصور ہے جو "لفظ وکرم" کے قطع نظر تقدیر کا کرشمہ کہا جاتا ہے۔ یہ سلسلہ علت و معلول سے آزاد ہے، لفظ وکرم کی ایک زندہ حقیقت جس کا تجربہ داخلی یقین ہی سے ممکن ہے، لیکن جب اس کی توجیہ بطور قوت فطرت کی جائے جو کہ حتمی ناقابل تنفیخ یا ناقابل تغیر و تبدل قوانین کی پابند ہے۔ اور مذہبی تصور کو ایک جلد اور منتشر نظام میکانیت میں تبدیل کر دیتی ہے۔ پھر بھی اسے قضاؤ قدر تسلیم نہیں کرتے۔ نہ اپنے لیے نہ باقی دنیا کے لیے۔۔۔ کیونکہ انگریز کنٹرولر پابند شرع عیسائی، جو ایمان کی دولت سے مالا مال تھے، صرف اس لیے تباہ ہو گئے، کہ انھوں نے اپنے آپ کو حالات کے حوالے کر دیا۔ اور وہ اس یقین اور ایمان پر قائم تھے کہ جو خدا کی رضا ہے وہی ان کی ہے۔ کیونکہ فطرت کوئی ایسی عالی تشکیل نہیں جس پر قضاؤ قدر کا اثر ہو۔

(۸)

اب ہم حادثاتی (یا سلسلہ علت و معلول) پر بغیر اس خطرے کے آگے بڑھ سکتے ہیں کہ ہم فطری اصولوں کے تسلسل کی خلاف ورزی کے مرتکب ہوں گے۔ جب بھی چشم بٹا اپنے آپ کو تکوین معقولیت میں ظاہر کرتی ہے تو اپنی روحانی قوت میں اضافہ کر کے مقام بصیرت حاصل کر لیتی ہے۔ اور دنیاوی پردوں کو چاک کر دیتی ہے۔ اور معمولی اوئی دنیاوی امور کو نظر انداز کر کے ارفع خاطر میں اپنا مقام متعین کر لیتی ہے۔ یہیں سے عظیم تاریخی، مادرائے فطرت اعلیٰ و برتر تصورات حیات وجود میں آتے ہیں۔ جو دانستے، دولفرام اور گوئے کی پیرائے سال کے عہد کے مرکزی نکات فکر تشکیل پاتے ہیں۔ جو اس کی تعریف فاؤسٹ دوم میں

عیاں دیکھتے ہیں۔ اگر ہم تاریخ عالم کے ان واقعات کا جائزہ لیں تو ہم لاکھوں نظامائے شعی اور کھٹاؤں سے بھی بلند و برتر مقام پر رسائی حاصل کر سکتے ہیں، ایسی حالت میں انسان ایسی مخلوق کی صورت اختیار کر لیتا ہے کہ وہ نہ ارض پر علم و حکمت کے تمام پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی اہلیت کا حامل ہوگا۔ جو ارسطو، کانت اور دیگر فلسفیوں سے مختلف ہوگی۔ اور ایسے قانونی ضوابط وجود میں آئیں گے۔ جن میں سے ہر ایک ابدی اور عالم گیر قبولیت کا مستحق ہوگا۔ اور فطرت کی عمومی صورت۔ طبیعت کی صورت میں ظاہر ہوگا۔ جس میں "حادثاتی" امور کا کوئی مقام نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود کہ خود اس کا وجود حادثاتی ہے۔ اور یہ اس لیے کہ اس کا ظہور بھی سرزمین کے اس دور میں ہوا، جبکہ اسی پر دلدل دور حاوی تھا۔ اور ایک مخصوص ذہنی فعالیتیں ترکیب جاری تھی۔

"عالم اتفاقات میں بھی گاہے ماہے، عالم امور حقیقی کا عمل دخل نظر آتا ہے، اور وہ اشتیاق یا آرزو جو ہم مستقبل سے وابستہ رکھتے ہیں، اور حال مطلق میں امید و بیم میں جلا رکھتی ہے۔ اور اسی کی بنا پر ہم اپنے ماضی کو غم یا مسرت انگیز قرار دیتے ہیں۔ دنیائے علت و معلول میں امکانات کا تسلسل دائمی طور پر جاری رہتا ہے۔ وہ ایسی دنیا ہے جس کے زمانی دخل سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اس لیے ہر علت و معلول کے جائزے میں انفریق و امتیاز کا حوالہ ضروری ہے۔"

آخر الذکر سائنس کے اصولوں کے تحت ہی قابل حصول ہیں۔ اور فی الحقیقت یہ سائنس کے ساتھ ہی یکسانیت رکھتے ہیں۔ وہ شخص سے بے بہرہ ہے بالکل اسی طرح کہ ڈیوائن کا میڈی (القائی طریقہ) یا کوئی اور ذراہ کسی دیوتا کے لیے حیرت و استعجاب کا باعث ہو سکتا ہے۔ اور اسے وہ بے معنی اتفاقات یا واقعات کے ماسوائے کوئی حیثیت دینے کے لیے تیار نہ ہوگا۔۔۔ یہی وہ صورت ہے جہاں ہم الفاظ کا استعمال انتہائی ناقص انداز میں کرتے ہیں۔ کانت اور اس کے دیگر اصولی ساتھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ مگر پیشہ ورانہ اور غیر فنی تاریخی محققین بھی، جن کا انحصار محض اعداد و شمار جمع کرنے پر ہے اور ترتیب دینے پر ہے، اس کے کمال ہنرمندی کو معمولی واقعات پر قہر لگانے سے زیادہ اہمیت مناسب نہیں۔ وہ بصیرت جو مابعد البسیطاتی نظام میں غوطہ زنی کی اہل ہے۔ قضاؤ قدر کے معاملات کا عرفان حاصل کر سکتی ہے۔ اور وہ شخص جو پتولین کی طرح اپنی تقدیر کی خود تشکیل کرتا ہے۔ اسے ایسی بصیرت کی ضرورت نہیں۔ کیونکہ اس کی ذات جو فی الحقیقت خود ایک امر واقع ہے اور دیگر حقائق میں کوئی امتیاز باقی نہیں رہتا۔ اور یہی وہ مقام ہے جہاں وہ فرد مابعد البسیطاتی توازن کو سمجھتا ہے اور اپنی نگاہ دور بین سے یقین حاصل کرتا ہے سیکسپیر کی نمایاں اور ممتاز قوت تخلیق اسی بصیرت کا نتیجہ ہے۔ ابھی تک نہ تو ہماری تحقیق اور نہ ہی ہماری فکر نے یہاں تک رسائی حاصل کی ہے۔ مغربی المیہ کا اس کی تخلیقات ارفع مرتبے کی مستحق ہیں۔ اور دنیاوی پیچیدگیوں کے لیے کلیہ کا کام دیتی ہیں، جس کی بنا پر ہم دنیا کو سمجھ سکتے ہیں۔ کانت کو زمان کے متعلق غلط فہمی ہوئی، جب اس نے کہا کہ یہ محض اتفاق تھا کہ ہیملٹ کی سیاسی صورت حال کا نتیجہ تھا کہ شاہ ہیملٹ قتل ہوا اور معاملے میں تخت کی وراثت کا سوال بہت لمبہ تھا، جو اس سارے واقعے کا باعث تھا۔ یا اوٹھیلو کو لیں۔ یہ ایک سائنحاتی اتفاق

ہے کہ ایک گلیوں کا غنڈہ کسی ایسے شخص پر وار کرتا ہے جو اس عہد کے سارے قیافہ و قیاس کی بنیاد ہے۔ اور لیٹر کا معاملہ لیجیے۔ کیا اس سے زیادہ کوئی اور بھی اتفاقی امر ہو سکتا ہے (اور اس لیے زیادہ فطری) کہ ایسے نازک وقت میں اور اس قدر عالی شان ہستی اس قدر منحوس احساسات اور اس کی وراثت کا دختران کی طرف انتقال؟ آج بھی کسی شخص کو یہ گمان نہیں گزرا کہ وہ ان اہم معاملات پر روشنی ڈال سکے۔ مگر ٹیکسیس نے اپنی کمائیوں کا تانا بانا اسی طرح بنا دیا کہ وہ اسے دستیاب ہوئیں اور ان کو اپنی ضرورت کے مطابق ڈھال لیا۔ اور اس سے زیادہ نزاکت خیال اور عمدگی کا کسی نے خیال نہیں رکھا۔ اور رومی ڈراموں کو کسی نے اتنا عروج عطا نہیں کیا۔ بعض لوگوں نے اس کے تخیل کو سمجھنے کے لیے اخلاقی علت و معلول کا سہارا لیا اور جرم اور کفارے کا تصور پیش کیا۔ مگر یہ سب کچھ نہ تو درست ہے اور نہ ہی غلط۔ یہ ایسے الفاظ ہیں جن کا تعلق عالم فطرت سے ہے۔ ان میں علت و معلول کا پہلو ضرور موجود ہے۔ جس کی رو سے ان کے فیصلے کے لیے جواز فراہم ہوتا ہے مگر دور از کار اور سطحی۔ شاعر کے کمال بیان اور داغیت کے مقابلے میں ایسے نقادوں کے لیے یہی کچھ کہا جاسکتا ہے۔ وہ شخص جس میں ادراک و احساس موجود ہے وہ لیٹر اور میکس کے کرداروں کی تعریف کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ جہاں تک پیش کا تعلق ہے وہ اس کے بالکل برعکس ہے۔ وہ علت و معلول کی بحث میں الجھ کر کمائی کا تاثر خراب کردیتا ہے۔ اس کے کردار اور پلاٹ دونوں میں مانی نوعیت کے ہیں جن کے متعلق ہر شخص اپنی جبلت کی بنا پر یہ محسوس کر سکتا ہے کہ اس کا منصوبہ علت و معلول تاریخی حقائق اور عالم احساس کے خلاف ہے۔ اور ان کے لیے کسی اور قسم کی منطق کی ضرورت ہے۔ یہ ایسے لوگ زندہ نہیں رہتے۔ ان کا تاثر وقتی ہوتا ہے۔ ہر شخص ادراک کی موجودگی کو محسوس کرتا ہے مگر زندگی کے عمیق سنجیدہ حقائق اس سے بالکل مختلف ہیں۔ یہاں واقعات و اتفاقات کی بجائے حقیقی مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

مزید برآں مغربی نوعیت کا اتفاقات کا نظریہ، کلاسیکی عالمی احساس کے لیے بالکل اجنبی تھا۔ اس لیے ان کے ڈرامے میں بھی اس کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ انہی گون میں کوئی اتفاقات کا کردار نہیں۔ جس سے اس کی قسمت متاثر ہوتی۔ یو ڈی ہس کے ساتھ کیا ہوا؟ لیٹر کے انجام کے سوا وہ کسی کے ساتھ بھی ممکن ہے، کلاسیکی قضاؤ قدر کا یہی مطلب ہے۔ مقدر یا فوشہ تقدیر جو ہر انسان کے لیے یکساں ہے اس کا تعلق جسم سے ہے اور کسی طرح بھی اس سے انسانی شخصیت متاثر نہیں ہوتی۔

جو تاریخ آج کل لکھی جا رہی ہے اس کی نوعیت کچھ اس طرح کی ہے کہ اس میں اگر تفصیلات کی فراہمی میں کوئی غلطی سرزد ہو جائے یا کوئی خلاف معمول واقعات یا حادثات درپیش ہوں تو اسے ان کا کوئی حل نظر نہیں آتا تو قضاؤ قدر کا سہارا لیتے ہیں۔ خود یہ لوگ روحانی طور پر بہت کمزور ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں فطرت اور تاریخ میں ایک سستا اتحاد نظر آتا ہے۔ اگر کوئی اتفاق درپیش ہو یا کوئی حادثہ ہو جائے تو انسان میں اگر نیم و فراست کی کمی نہ ہو تو اسے سمجھنا مشکل نہیں۔ مگر وہ شخص جسے تاریخی منطق کا ادراک نہیں وہ علت و معلول کا سہارا لیتا ہے اور اس عمل سے بھی ثبوت فراہم ہو جاتا ہے۔ یہ بالکل درست ہے کہ تاریخی

پیش منظر ہی کمائیوں کے سلسلہ علت و معلول کے ماہرین ناول نگاروں اور خاکہ کشوں کے لیے میدان عمل ہو۔ کس قدر جنگیں محض اس وجہ سے لڑی گئیں کہ کوئی حسرت زدہ درباری کسی جرنیل کو میدان جنگ میں بھیج کر اپنی بیوی سے دور رکھنا چاہتا تھا، کتنی جنگیں محض بے معنی وقعات کی وجہ سے ہاری گئیں یا فتح ہوئیں۔ ذرا سوچیں کہ اٹھارویں صدی میں رومی تاریخ کس طرح لکھی گئی اور آج بھی چینی تاریخ کس انداز میں لکھی جا رہی ہے۔ ذرا دیکھیں کہ الجیریا کی فرانسیسی جنگ سفیر کو چاہنا رسید کرنے کی وجہ سے چھڑ گئی متعدد ایسے واقعات ہوئے ہیں کہ بعض معمولی حادثات کی وجہ سے جنگ چھڑ گئی۔ کیا سکندر اعظم اور گستاخس کی موت کے افسانے، داستان طرازی کے نمونے نہیں ہیں؟ یہی بال کلاسیکی تاریخ کا ایک سادہ دہقان ہے۔ اور نپولین کی داستان ایک راہ جاتے مسافر کی خوشگوار کمائی ہے۔ ہر وہ شخص جو مفصل واقعات کی تدریج میں تاریخ کا سراغ لگانا چاہتا ہے اور وہ دیانت داری سے ایسا کرنا چاہتا ہے تو اسے تین مضحکات کی تلاش کرنی چاہیے۔ اور میں اس کا اچھی طرح سے تصور کر سکتا ہوں کہ فطرتی اور کلو پینز کے ڈرامے میں زراعت درس کے نتائج کے سین بالکل دور از کار اور بے معنی تھے۔ (حالانکہ یہ ایک انتہائی سنجیدہ کراڈنٹھی) جو ایک شہزادے کے تاریخی لینے پر مبنی تھی۔ جو ایک تاریخی واقعہ ہے انسانی کردار کے خاکہ میں یہی پہلو ہے جس نے عالمی تاریخ پر اپنا قبضہ قائم کر رکھا ہے۔ بعض چھوٹے لوگ بڑے معاملات میں دخل اندازی کے مرکب ہوئے ہیں کیونکہ ان کی نیت ان پر قبضہ کرنے کی ہوتی ہے۔ روساؤر پلڈس دونوں کا خیال تھا کہ دنیا کی تاریخ کا دھار ابدل سکتے ہیں۔ اور اس عمل کے لیے ان کے نظریات کافی ہیں۔ یا محض سیاسی واقعات کی معاشرتی اور معاشی تشریحات سے وہ انقلاب لاسکتے ہیں۔ جس کے لیے موجودہ دور کا تاریخی عمل ان کے تصورات کے حق میں ہے۔ اور سازگاری کی انتہا پر ہے (اگرچہ اس کی حیاتیاتی نوعیت اسے متواتر علت و معلول کا کمزور ترین سلسلہ سمجھتی ہے) اس کے باوجود ان کے تصورات سطحی اور معمولی نوعیت کے ہیں۔ نپولین کو عالم تکوین کی سنجیدہ سمجھتوں کا گہرا منطقی شعور تھا۔ وہ ایسے لحاظ کا درست اندازہ کر لیتا تھا کہ اسے کس حد تک ان سے استفادہ کرنا چاہیے۔ مگر قضاؤ قدر پر اس کا قبضہ نہ قلعہ نہ آخر میں یہ اعتراف کیا کرتا تھا کہ وہ مستقبل کے متعلق قطعاً لا علم تھا۔ میں جب منزل پر پہنچ جاتا تو فوراً اپنے آپ کو غیر ضروری سمجھتا اور میری تباہی کے لیے صرف ایک زدہ کافی ہوتا۔ حالانکہ اس سے ایک لمحہ قبل تمام دنیا کی افواج بھی میرے خلاف کچھ بھی نہ کر سکتیں، اس نے رومی مہم کے آغاز میں کہا کہ یہ ایک عملی خدائی فوجدار کی سوچ نہیں۔ اور اس نے کہا کہ دیکھیں قضاؤ قدر کی طرف سے کیا ظہور میں آتا ہے۔ موافق لوگ اور موافق حالات اور مخصوص واقعات یہ سب مقدر کی ممانعت ہے۔ وہ خود ایک تجربہ کار شخص تھا۔ اور اسے تجربے پر اعتماد تھا۔ مگر اسے مارکو کے مقام پر شکست ہوئی، جن معاملات اور احتمالات کا اس نے اظہار کیا تھا وہ کسی دوسری صورت میں پیش آگئے۔ ایک سر ایک بڑے موسیقار کے ہاتھ میں ہوتی ہے۔ وہ اس کے آثار چھاؤ پر قادر ہوتا ہے اور اپنی مرضی کے مطابق الاپتا رہتا ہے۔ مگر نپولین کا معاملہ اس سے مختلف تھا۔ جرسن قوی اتحاد نے ہمارک کی صورت میں قوت حاصل کی اور آزادی کی جنگیں لڑی گئیں۔ جن کا کوئی نام نہ تھا مگر ان کے لیے ترانے گائے گئے اور مختلف طریق سے ان پر اظہار خیال کیا گیا۔ انکو لپ زگ کے میدان میں شکست ہو جاتی تو ہمارک کو اس سے قبل ہی علیحدہ کر دیا جاتا اور ۱۸۷۳ء اور ۱۸۷۴ء کی جنگوں کی

صورت بدل جاتی (زیر دم) اور ان کو نوعیت سفارتی 'خاندانی' انقلابی یا معاشی ہوتی۔ اگرچہ ان جنگوں کو کبھی فراموش نہ کیا جاتا اور لوگ اپنے اپنے مزاج اور علمی استعداد کے مطابق ان پر قیاس آرائیاں کرتے رہتے (یہ عمل اس قیافہ سے مختلف ہے جو تاریخی واقعات کی تشکیل میں کام رہا ہے۔ تاریخ ہند میں آثار قدیمہ کی روشنی میں قیاس اور قیافہ سے بہت مدد لی گئی ہے)۔ یہ قیاس آرائیاں ہر گز وہ اپنے اپنے تجربات و ادراک کی بنیاد پر کرتا ہے۔ عام لوگوں کو بڑی بڑی جنگوں اور عظیم شخصیتوں کی داستانوں میں تفریح اور سکون کا مواد ملتا ہے جس سے یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ سمارک نے خود اس امر کی نشاندہی کی تھی کہ ۱۸۴۱ء میں قومی اتحاد ۱۸۷۰ء کے مقابلے میں زیادہ وسیع بنیادوں پر قائم کیا جاسکتا تھا۔ مگر شاہ پر ویشیا کی حکمت عملی (جسے ذاتی پسندنا پسند کا نام دیا جانا چاہئے) مانع آئی۔ بقول سمارک یہ حل اتنا کمزور تھا کہ اسے مضبوط بنانے کے لیے چند ایسے قواعد و ضوابط کی تشکیل کی ضرورت تھی جن سے اصل دستاویز کے معانی و مفہوم متاثر نہ ہوتے۔

اگر سوئے اتفاق سے گونے عین عالم جوانی میں مر جاتا اور اس کی تصنیفات فاؤسٹ اور ٹاسو ابھی عالم وجود میں نہ آئی ہوتیں۔ پھر بھی ان کتب میں پیش کیے گئے مضمرات کبھی ختم نہ ہوتے بلکہ اس کی توضیح و تفسیر کے بغیر ہی کسی نہ کسی صورت میں باہر آجاتے۔ کیونکہ یہ تصورات متعلقہ دور کی ضرورت تھے۔

یہ ایک اتفاقی امر ہے کہ بنی نوع انسان کے بالائی طبقات کی تاریخ بڑی بڑی ثقافتوں کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور ایسی ہی ایک ثقافت مغربی یورپ میں ایک ہزار عیسوی میں نمودار ہوئی۔ اس کے عالم بیداری ہی سے اس کا کردار نمایاں رہا ہے۔ ہر نئے دور میں بے شمار غیر متوقع اور باعث حیرت واقعات ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ اور اکثر امکانات حقیقت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ مگر ہر دور کی بعض مخصوص ضروریات ہوتی ہیں۔ کیونکہ اتحاد زندگی کے ہی تقاضے ہیں۔ اس کی داخلی صورت اس کے حقائق پر مبنی ہے۔ اور اس کے تعینات پر مشتمل ہوتی ہے (بیس ٹی ٹنگ) اس کی تشکیل پر تازہ واقعات و اتفاقات اثر انداز ہو سکتے ہیں۔ اور اسے عقلیت یا تزییل میں جلا کر سکتے ہیں۔ خوش حالی یا افلاس میں جلا کر سکتے ہیں۔ مگر جہاں تک اس کی شخصیت کا تعلق ہے اس میں تبدل و تغیر پیدا نہیں کر سکتے۔ وہ معاملات جو ناقابل تغیر یا ناقابل تنسیخ ہوتے ہیں وہ مخصوص حالات کی پیداوار نہیں ہوتے بلکہ نوعی لحاظ ہی سے وہ ایسے ہوتے ہیں۔ مثلاً 'نظام شمس' سورج' دائرے بناتے ہوئے سیارے۔ ہمارے کہ ارض پر ایک زندگی کا نظام ہے۔ جس میں جوانی 'عمر کا دورانیہ' نسل بقا کا عمل' اور اسی طرح عالمی حوالے سے بنی نوع انسان کے گروہوں کی قائم کردہ مختلف شاخیں۔ کہ ارض کے مختلف حصوں سے متعلق ہیں۔ اور اس سرزمین پر ان کی زندگی کا انحصار ہے جس پر کہ وہ پھولے پھلے، اس تناظر میں سب سے اہم وہ طریق عمل ہے جس کے تحت 'متعلقہ ثقافت میں آباد انسان نے قضاؤ قدر کو سمجھا اور اس کا تجربہ کیا۔ لیکن یہ تجربہ ہر فرد کے لیے مختلف ہو سکتا ہے۔ ہر فرد اس کی تشکیل میں اپنی مرضی کا رنگ بھرنا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ جو کچھ میں کہہ رہا ہوں وہ ایک ابدی صداقت ہو، مگر وہ متعلقہ حالات کے پیش نظر اور دورانی تناظر کے مطابق اور ثقافتی اصولوں کے تحت درست

ہو، اور اگر آپ کو یہ درست معلوم ہو، تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ صرف کوئی ایک تصور ہی جہی بر صداقت ہے، بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں اور آپ ایک ہی دور سے متعلق ہیں۔

کلاسیکی دور کی اقلیدی ثقافت اپنے وجود کا اسی طرح تجربہ کرتی تھی۔ ان کے سامنے ان کا حال تھا۔ اور وہ اسی پیش منظر تک محدود اور حال مطلق کے معمولی اتفاقات کے جو کلاسیکی اسلوب حیات کا منظر تھے، پابند تھے۔ اگر تہذیب مغرب کی روح کے مطابق ہم کسی معمولی واقعے کو رضائے قضاؤ قدر کہہ دیں، تو شاید کوئی اسے محسوس بھی نہ کرے۔ مگر کلاسیکی روح کے تحت رد عمل اس کے برعکس ہوگا۔ اور قضاؤ قدر کی رضا کے تحت معمولی اور اتفاقی حادثہ بھی ایک عظیم سانحہ ہوگا۔ جیسا کہ اناگے 'ہیما مین' اور قائم۔ چونکہ کلاسیکی ثقافت میں لوگ تاریخ سے سبق حاصل نہ کرتے تھے۔ اس لیے ان کا نظام منطق ہی انھیں قضاؤ قدر کی طرف رہنمائی کرتا تھا۔ ہمیں الفاظ کے پکر میں آکر غلط تصور قائم نہیں کرنا چاہیے۔ یونانیوں کی سب سے زیادہ طاقت ور دیوی 'ٹائیچی' تھی۔ مگر عملی طور پر یونانی اسے آنگے سے علیحدہ امتیاز نہ کر سکتے تھے۔ ہم لوگ اتفاق اور قضاؤ قدر کو پوری شدت سے ایک دوسرے سے مختلف دو امور کے طور پر شناخت کر سکتے ہیں۔ اور اسی اختلاف و تضادات پر ہمارا نظام زندگی چلتا ہے۔ ہماری تاریخ انھیں عظیم روابط کی کہانی ہے۔ اور کلاسیکی تاریخ اپنی پوری واقعیت کے ساتھ بغیر کسی تصور یا تخیل کی آمیزش کے اپنا وجود پاتی ہے۔ یہی ان کے مورخین (مثلاً 'ہیروڈوٹس') کی خصوصیت ہے۔ یہ واقعات کا مجموعہ ہے یا واقعات طرازی کی صنعت۔ یونانی زندگی کا اسلوب جو انفرادی اور اجتماعی دونوں میں یکساں ہے، داستان سرائی کا شائق ہے۔ جس میں الفاظ کا استعمال نہایت تنجیدگی سے کیا جاتا ہے۔ اس طرح بیان کردہ واقعات کا مفہوم تاریخی اعتبار سے بے معنی ہو جاتا ہے۔ اور صرف بھوت پرست کی کہانیوں کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ اور واقعے کی منطقی توجیہ کرنے سے قاصر رہتا ہے، تمام کی تمام شاہکار کلاسیکی حکایات ایسے انجام پر ختم ہو جاتی ہیں جن کے کوئی معانی نہیں ہوتے، اور نہ ہی جیتی جاگتی دنیا سے ان کا کوئی تعلق ہوتا ہے۔ وہ صرف الفاظ کی گھن گرج کا مجموعہ ہوتی ہیں، جبکہ ٹیکسیر کے ہاں واقعاتی پس منظر کی منطق ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ ایک دفعہ پھر یوڈی پس کی کہانی پر غور کریں، جو کچھ اس کے ساتھ ہوا وہ محض ایک غیر ذاتی اور خارجی معاملہ تھا۔ اس میں کوئی ایسی صورت نہ تھی، جو اس کی ذات کی پیدا کردہ ہو، یا اس کے داخلی رجحانات کا نتیجہ ہو، اور پھر یہ ایسا واقعہ تھا جو کسی کو بھی پیش آسکتا تھا۔ کلاسیکی داستانوں کی یہی صورت ہے۔ اگر ہم ان کا حالات کی ضرورت، انسان کے مزاج اور زبانی روابط سے مقابلہ کریں تو وہ ہمیں اوتھیلو، ڈان کوائے اور روردر میں ملے گی، جیسا کہ ہم قبل ازیں بھی کہ چکے ہیں۔ کینتھی ایسے اور کرداری ایسے کا فرق ہے۔ اور یہ اختلاف تاریخ میں بھی نظر آتا ہے۔ مغرب کا ہر دور کردار کو سامنے لاتا ہے، جبکہ کلاسیک کے پاس صرف کیفیت ہے، جبکہ گونے کی زندگی منطق انجام کی گواہ تھی۔ اس کے مقابلے میں یزیر اساطیری حادثات کا مجموعہ تھا۔ اور یہ ٹیکسیر کا کمال ہے کہ اس نے اس کی داستان میں منطقی کردار نگاری کا پہلو داخل کیا۔ نیپولین ایک المیہ کا کردار ہے، جبکہ اسی بیاضی حالات کا شکار ہوا۔ علم النجوم گونے سے بے ڈھنگے پن تک کی تمام صورتوں سے مغرب آشنا تھا۔ اور اس کی محبت کے انکار کے باوجود مغرب اس علم پر پوری طرح حاوی تھا۔ یہ ایک ایسی کوشش تھی جس سے کوئی

فحش اپنے مستقبل کا اندازہ کرتا۔ اور اپنی زندگی کی راہ متعین کرتا۔ فاسٹی جنم پڑیاں جن کا سب سے عمدہ نمونہ کیسا کی بنائی ہوئی جنم پڑی تھی جو اس نے ولس نین کے لیے بنائی تھی۔ اس میں مستقبل کے لیے ایسی راہیں متعین کی گئی ہیں جن کا حصول ابھی متوقع تھا۔ مگر کلاسیکی پیش گوئیوں میں صرف انفرادی مسائل و معاملات کے متعلق مشورہ موجود ہے۔ جو محض بے معنی واقعات اور لمحات کو عالمی تناظر میں پیش کرتا ہے۔ اس میں ایسے نقاط کی نشاندہی ہوتی ہے جن کا عالمی حالات سے کوئی ربط نہیں ہوتا اور پیش گوئیوں کے مجموعے کی قدر و قیمت کا امتیاز کی تاریخ میں کوئی مقام نہ ہوتا۔ کیا کوئی واحد یونانی بھی ایسا تھا۔ جسے تاریخی شعور حاصل تھا۔ اور اس کے ذریعے اس عہد کی تاریخ کا کوئی مواد حاصل کر سکیں۔ یا ہمیں یہ معلوم ہو سکے کہ اس دور میں امتیاز اور فرانس کے حالات اور باہمی تعلقات کی کیا نوعیت تھی یا ان دو ممالک کی تھی ماسٹوکلیر اور لوئی چارہم کے دور میں کیا کیفیت تھی۔ ہمیں یہ تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ تاریخی اسلوب کے احساس اور حقائق کی واقعیت میں بھی کوئی فرق نہیں ہوتا۔ جبکہ فرانس میں منطق کا دور دورہ تھا۔ یونان کے معاملات سب کے سب غیر منطقی تھے۔

اس اہم حقیقت کے معانی اب سمجھ جاسکتے ہیں "تاریخ روح کو حقیقت دینے کا نام ہے"۔ تاریخ سازی اور تاریخی تصورات کو ایک ہی قوت سے زندگی حاصل ہوتی ہے۔ کلاسیکی ریاضی میں لامتناہی مکان کا کوئی تصور نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی تاریخ کا بھی یہی اندازہ ہے یہ بلاوجہ نہیں کہ کلاسیکی وجود ہر انفرادی شے سے مختصر ہے۔ اس کا مطلب ہے "تناظر میں افق کی کمی" سکندر کی سمات کے قطع نظر یونانیوں نے کبھی کوئی مؤثر حکمت عملی تیار نہیں کی۔ امتیاز کے عقب میں انھوں نے ایک چوڑی دیوار تعمیر کر رکھی تھی جو دشمن کی راہ میں حائل ہو کر وقتی دفاع کا ذریعہ بن سکتی تھی۔ اس میں مغربی دور رس وزارتی حکمت عملی اور مغربی دارالحکومتی شہروں سے یونانی وقایع منصوبہ بندی کے فقدان میں واضح تضاد نظر آتا ہے۔ اور یونانی اور رومی یہ جانتے ہی نہ تھے (کیونکہ وہ چالیدیہ کے علم ہیئت سے دلی نفرت کرتے تھے) اور وہ کسی کائنات کو تسلیم بھی نہیں کرتے تھے۔ ماسوائے اس حد تک جو انھیں اپنی آنکھوں سے نظر آتا تھا۔ اسی لیے ان کے دیوتا گھروں شہروں اور کھیتوں کے دیوتا تھے مگر ان کے ہاں کسی ستارے کو دیوتا کا مقام حاصل نہ تھا۔ وہ جس تصور کو بھی پیش کرتے اس کا تعلق صرف پیش منظر سے ہوتا۔ چونکہ ان کے شہروں کو رتھ، اینٹز اور سکینان کے قریب کوئی پہاڑی سلسلہ نہ تھا اس لیے ان کی مصوری میں بھی کوئی افق کی بجائے اقلیدی اشکال اور فن کاروں کے تصورات کے سوا کوئی موضوع نہ تھا۔ ہر سنووری حاشیہ میں تسلسل کا خیال رکھا گیا ہے مگر ملک یا گونج کو ختم یا کم کرنے کے لیے کچھ نہیں کیا گیا اور تعمیر میں اس کا خیال نہیں رکھا گیا۔ اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ تجربات زندگی پیش منظر تک محدود تھے۔ قضاؤ قدر کو سبز زندگی کا حصہ ہی نہیں بنایا گیا۔ نہ کبھی انجام کے متعلق سوچا گیا۔ صرف ان اشیاء کا دھیان رکھا گیا۔ جن کی وجہ سے انسان نامکافی ٹھوکر کھا کر گر پڑتا ہے۔ یہی اصول تھا جس کے تحت امتیاز کے لوگ کثیر الترتیب دیواری نقش نگاری کرتے تھے۔ اور افلاطونی ہندسہ جو الیہ مقدر کی صورت اختیار کر لیتا ہے یہی مقدر کا تصور ہے جسے ہم شیلر کی تخلیق "براڈ آف میسن" میں ناہندی کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ بے بھر انجام کی مکمل بے

مقصدیت جو یونانیوں کی تخیل کی خصوصیت ہے اس کی مثال ہاؤس اف ائیرنوس میں نظر آتی ہے اور اسی سے ہم کلاسیکی روح کی مخصوص دنیا کے معانی سے متعارف ہو سکتے ہیں۔

اب ہم چند مثالوں سے اپنا اخلاقی اصول واضح کرنا چاہتے ہیں۔ وہ مثالیں اگرچہ خطرناک ہو سکتی ہیں لیکن ان سے اس مقام پر کسی غلط فہمی کے پیدا ہونے کا احتمال نہیں۔ آپ ذرا فرض کریں کہ اگر ہسپانیہ کی جگہ کو لبس کی مد فرانس کرتا جو ایک موقع پر بہت ممکن نظر آتا تھا۔ اور اگر فرانس اول امریکہ کا مالک ہو جاتا تو یہ یقینی امر تھا کہ وہ ہسپانوی چارلس پنجم کی جگہ تاجدار ہوتا۔ قدیم بے دھنچن یعنی اغارویں صدی کا عہد جو روم کی تباہی سے لے کر مغربی فلیپا کے اسن تک محیط ہے جو فی الحال ہسپانیہ کی مذہب آمیز صدی تھی۔ اس میں مذہب، ذہانت، فن، سیاست اور اخلاقیات کا ضعیف میڈرڈ کی جگہ پیرس ہوتا۔ اور فلپ الو، سروس کالڈرون ویلاس کوز کی جگہ فرانسسی نام زبان پر ہوتے۔ اگر ہم ایک ایسا تصور پیش کریں جو اب تک پوشیدہ رہا ہے۔ تو وہ گر جاکھوں کے فن تعمیر سے متعلق ہوگا، یہ اسلوب تعمیر جو ہسپانوی لوپولا اور ٹرینٹ کی کونسل نے مروج کیا۔ ایک ایسا اسلوب تھا جس میں روحانی پہلو غالب تھا۔ علاوہ ازیں ایسی سیاست جس میں جنگی ہر غالب رہتا ہے اور ایسی حکمت عملی جس میں ہسپانوی مذہبی رہنماؤں کا غلبہ ہوتا ہے اور شائستگی کا وہ پہلو جو دی آنا کی کانفرس تک قائم رہا اس کے اثرات ہمارک کے مابعد عہد میں بھی نمایاں رہے۔ اس کے بعد بے دھنچے طرز تعمیر کا رواج ہوا اور خوب صورت ثقافتی، مذہب، معاشرتی مجالس جن کا وجود بڑے بڑے شہروں کی رونق تھی قائم نہ رہ سکی۔ انھیں کسی نہ کسی صورت میں باقی رہنا چاہئے تھا (ماسوائے فلپ دوم کی جنگوں کے) اور وکولا کی بجائے کسی اور طرز تعمیر کی صورت میں یا عدالتی نظام کے بعض پہلوؤں کا کسی نہ کسی نچ میں موجود رہنا مفید ہوتا۔ مغرب کے آخری دور میں ہسپانوی اثرات کو حادثاتی یا شاذ و نادر صورتوں میں ہی زیر عمل لایا گیا۔ مگر اس عہد کی داخلی منطق جس نے اپنا مقصد کا مہابی سے حاصل کر لیا تھا۔ اور اس کے نتیجے میں جو انقلاب آچکا تھا (یا بعض انقلابی نوعیت کے اقدامات ہو چکے تھے) وہ اثرات قائم رہے۔

یہ بھی ممکن تھا کہ انقلاب فرانس کسی اور ملک مثلاً برطانیہ یا جرمنی میں کسی اور شکل میں واقع ہوتا مگر اس کا تصور (جیسا کہ ہم بعد میں دیکھیں گے) ثقافت سے تہذیب تک کی منزل میں پناہ تھا۔ یہ شری نامیاتی تہذیب کی غیر نامیاتی دیہاتی ثقافت پر فتح کی علامت تھی۔ اور وقت آچکا تھا کہ یہ کہیں نہ کہیں وقوع پذیر ہو۔ ہم اس امر کے بیان کے لیے ایک اصطلاح (جو مدت سے غلط استعمال ہو رہی ہے اور غلط مقصد کی نمائندگی کر رہی ہے) نئے دور (یا جہان تازہ) استعمال کریں گے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ کوئی نئے دور کی تعمیر و تشکیل کر رہا ہے تو ہمارا مطلب ہوتا ہے کہ وہ ثقافت کی راہ متعین کرتا ہے۔ جو کہ اس عہد کی لازمی ضرورت ہوتی ہے۔ ایک معمولی اتفاقی واقعہ یا تاریخی سطح کی قلم پذیری۔ بعض دوسرے معاملات میں بھی نمایاں ہو سکتی ہے۔ مگر نئے دور کا آغاز ضروری اور متعین شدہ ہوتا ہے۔ اور یہ ظاہر ہے کہ یہ سوال کہ کسی مخصوص ثقافت کے لیے اور اس کی معین راہ کے معاملے میں کیا کوئی خاص واقعہ جہاں تازہ کی بنیاد ڈال دیتا ہے۔ یا کوئی ایسا معاملہ جس کا تعلق قضاؤ قدر یا محض اتفاقات سے ہو اس پر اثر انداز ہو سکتا ہے؟

اور اس لیے اس معاشرے کے تصورات الیہ کا بھی جہان نو سے کوئی تعلق ہے (جیسا کہ مغربی دنیا میں سمجھا جاتا ہے) یا داستان کیفیت اسے متاثر کر سکتی ہے جیسا کہ کلاسیکی دنیا میں اس کا رواج تھا۔

ہم مزید غور کے لیے غیر شخصی (معمام) اور شخصی یعنی ذاتی ادوار کے نام سے تازہ تقسیم کرتے ہیں اور تاریخ کی قیاسی تصویر کے حوالے سے بات کرتے ہیں۔ اتفاقات میں سے اول درجے کی حامل ہم ان ہستیوں کا حوالہ دیتے ہیں۔ جن کی وجہ سے ہزار ہا افراد کا مختلف ادوار میں انجام متاثر ہوا۔ مگر اسی وقت ان مہم جوؤں یا کامیاب انسانوں کو بھی فراموش نہیں کرتے جو اپنی عظمت سے محروم رہے (مثلاً "ڈیٹن" یا "روس پیرے") یہ قسمت یا مقدر کے معاملات ہیں۔ کئی نام کانوں میں گونجتے ہیں، مگر انی المال، بیکوین کی اجتماعی جماعت کا ذکر کرتے ہیں۔ جنہوں نے اپنے وقت میں خوب غلبہ حاصل کیا مگر ان کا یہ تمام عمل اجتماعی نوعیت کا تھا۔ کسی فرد نے اس میں انفرادی طور پر نام پیدا نہیں کیا، اس لیے دور انقلاب کے حوالے سے گناہ ہی رہے۔ اس کے برعکس نپولین نے جو کچھ کیا وہ سارے کا سارا اس کی ذات سے منسلک ہے۔ اس نے اس قدر قلیل عرصے میں اتنا کچھ حاصل کیا کہ اس کے مقابلے میں کلاسیکی دور (۳۲۲-۳۸۶ ق م) جو غیر یقینی اور غیر قطعی رجحانات کا دور تھا۔ دسیوں سالوں میں بھی اس کے مساوی نتائج حاصل نہ کر سکا۔ یہ ثقافت کی روح ہے، جو افراد یا معاشرے سے نمایاں کارکردگی حاصل کرتی ہے (مثلاً "سکندر" یا "ڈیٹن" یا "کلیشین" حضرت محمد ﷺ اور "لوٹھر" یا "نپولین") یا کبھی کبھی بالکل گمنام حیثیت سے طاقت ور، اعلیٰ ساخت و ترکیب (پیلوپوٹس کی جنگ، تیس سالہ جنگ، ہسپانیہ کی جنگ وراثت) یا بعض دیگر کمزور اور غیر نمایاں انقلاب (مثلاً "ڈیٹن" یا "ڈیٹن" اور "ہاکنس" کا عہد یا انضمام جرمنی) اور وہ مسئلہ جو ان تمام صورتوں کے جائزے سے پیدا ہوتا ہے وہ کسی بھی معاملے میں سراغ دے سکتا ہے۔ وہ یہ ہے کہ متعلقہ معاملات میں تاریخی عوامل کا کتنا دخل ہے۔ اور متعلقہ ثقافت کی کیفیت الیہ کیا ہے (یعنی وہ ثقافت مصیبت کے دور میں اپنے مشکل حالات سے کس طرح عمدہ برآ ہوتی ہے)۔

نپولین کے داستان حیات میں الیہ کی صورت یہ تھی کہ۔ (جسے ابھی تک کوئی ایسا شاعر نہیں ملا جو اسے رزمیہ کی صورت میں پیش کرنا) وہ پوری قوت سے اٹھا، برطانوی حکمت عملی کے خلاف جنگ کی۔ اس کی حکمت عملی خاصی کامیاب ہوئی کہ بالآخر وہ فتح یورپ کی منزل تک پہنچ گیا۔ یہی وہ حکمت عملی تھی جس نے آگے چل کر آزادی کی تحریکات کی شکل اختیار کر لی، اور اسی کے خلاف ثابت ہوئی۔ اسے شکست ہوئی اور جزیرہ سینٹ ہینا میں مقید ہو کر موت سے ہٹکار ہوا۔ یہ نپولین کی ذات نہ تھی جس نے توسیع کے نظریات کو ہوا دی۔ یہ کرام ویل کی عیسائیت پر مبنی عصبيت کا نتیجہ تھا۔ جس نے برطانوی سامراجی قوت کا روپ اختیار کیا۔ اور روس اور میرا بیڑ کے مدرسوں سے فارغ طلباء کے ذہن نشین کر دیا گیا کہ حکومت ان کا حق ہے۔ انگریز فلسفیوں کا یہ تصور برطانوی افواج کا مقصد حیات بن گیا۔ اس منصوبے کو گوئے نے اچھی طرح سمجھا۔ یہ تصور نپولین نے ایجاد نہیں کیا تھا۔ اسے تو میدان جنگ میں انگریزوں کے خلاف استعمال کرنا پڑا، جو اس۔ دور میں واحد مضبوط قوت تھی۔ کیونکہ ان جنگوں کے نتیجے میں دونوں کا مقصد توسیع پسندی

تھا۔ اس کی سلطنت فرانسیسی خون کی تخلیق تھی مگر اس کا طریق کار برطانوی تھا۔ لٹڈن ہی میں دوبارہ لاکڑ، شائیں بری، اور سیمون کلارک نے یورپی تہذیب کے نظریے کی اختراع کی۔ اس کے مقابلے میں ایک اور اصطلاح "مغربی ہیلن ازم" یا "ہائل" دو لٹیز اور روس نے فرانس تک پہنچائی۔ لٹڈا یہ برطانوی پارلیمانی کرشمہ ہے کہ تجارتی اخلاقیات، صحافت جس کے داعی والی، میرٹو جینا، سولیسک نے فنی جنگ لڑی۔ اور ان تمام جنگوں اور معرکہ آرائیوں میں انگریزی روح نے مغربی ثقافت کے فرانسیسی تمدن کو شکست دی۔ پہلی کونسل کا یہ ارادہ نہ تھا کہ مغربی یورپ کو فرانس میں شامل کر لیا جائے۔ اصل مدعا صرف اسی قدر تھا (ہر تہذیب میں سکندر اعظم کا تصور یاد رکھیں) کہ برطانوی نوآبادیاتی نظام کو فرانسیسی نظام سے تبدیل کر دیا جائے۔ اگر ایسا ہو جاتا تو اس کا نتیجہ یہ نکلتا کہ فرانسیسی ثقافت کا یورپ کے مغربی خطے پر غلبہ ہو جاتا اور چارلس پنجم کی سلطنت پر سورج کبھی غروب نہ ہوتا اور سارا انتظام پیرس سے چلایا جاتا۔ کولبس اور فلپ کے باوجود، کلیسیا کی حکومت کی بجائے معاشی قوتوں کا غلبہ ہوتا۔ نپولین نے جو مہم جوئی شروع کی تھی، اس کا انجام دور رس نتائج کا باعث بنا۔ مگر پیرس کے سکون کا فیصلہ ۱۸۱۵ء میں ہو گیا۔ اور نپولین کا منصوبہ ایک دفعہ پھر ناکام ہوا۔ جس کا باعث ایک انتہائی معمولی واقعہ تھا۔ ایکرے کے مقام پر چند توپیں عین وقت پر پہنچ گئیں اور برطانوی بحری جہازوں سے اتار لی گئیں۔ ۱۔ مین کے معاہدہ امن پر دستخطوں سے چند لمحے پہنچ جبکہ مس سس پی کا سارا طاس اس کے قبضے میں تھا اور ہندوستان، امریکہ، قوت انگریزوں کی راہ میں حائل تھی۔ صرف ایک معمولی بحری حادثے نے اسے اپنا تمام منصوبہ ترک کر دینے پر مجبور کر دیا۔ جو اس نے بڑی احتیاط سے تشکیل کیا تھا۔ اور آخر کار ڈالمیشیا کو رفو اور اطالیہ کا سارا علاقہ بیع اڈریا تک جسے اس نے فرانسیسی جمیل بنا رکھا تھا، اور مشرق کی طرف اس کی مہم کا ایک اور راستہ تھا، جبکہ وہ شاہ ایران کے ساتھ ہندوستانی مہم کے متعلق گفت و شنید میں مصروف تھا، اسے زار انگیز اندر کے ہاتھوں شکست ہو گئی۔ حالانکہ زار کسی وقت نپولین کی ہندوستانی مہم جوئی میں مدد دینے کا ارادہ رکھتا تھا اور اس کی مدد نپولین کے بڑے کام آتی۔ اس نے تمام یورپ کو زیر کرنے کے بعد انگریزوں کے خلاف جنگ جوئی کا انتخاب کیا تھا۔ جرمنی اور ہسپانیہ کو وہ اپنی فتوحات میں شامل کر چکا تھا۔ اس نے برطانیہ کو فتح کرنے کا ارادہ کیا اور یہی منصوبہ اسے لے ڈوبا اور وہ کسی مہم جوئی کے قابل نہ رہا۔

ایک وقت ایسا تھا کہ ہسپانیہ کا طوطی بولتا تھا۔ اور دنیا میں اسی کی روح خاکہ بھرتی تھی۔ اور پھر ایسا ہوا کہ فرانس اور برطانیہ نے اپنے اپنے نوآبادیاتی نظام قائم کر لیے۔ ریاست ہائے متحدہ امریکہ اور یورپ پر بھی ان کے اثرات مسلم تھے۔ نپولین نے ایک مقبول عام فوجی اور رومانی شناسائیت کی بنیاد رکھی۔ جیسے ڈیٹن وچچی کی حکومت کی نقل قرار دیا جاسکتا ہے۔ گویا اس نے اکیسویں صدی کی معاشی تنظیم کی بنیاد رکھ دی۔ اور سیزر کا لبادہ اوڑھ لیا۔ وہ روی بادشاہت کا جانشین بن بیٹھا۔ یہ زمانے کے اتفاقات ہیں مگر تاریخ کا حصہ بھی ہیں۔ مگر نپولین کی فتوحات اور پھر حتی شکست (جس کا مطلب ہے انگلستان اور تہذیب کی ثقافت پر فتح) اس کا شاہی وقار، اس کا زوال۔ ایک عظیم قوم کا زوال۔ اطالیہ کی آزادی کا واقعہ (۱۸۰۵ء میں اور ۱۸۵۹ء میں) جس کا مطلب سیاسی لباس بدلنے سے زیادہ نہ تھا۔ عام لوگوں کے لیے تو یہ مدتوں سے بے معنی ہو چکا تھا

رومن 'جرمن سلطنت کے کھنڈرات کی بجائے صرف سطحی تناظر کی حیثیت کے منظر ہیں۔ ان کے عقب میں ایک بڑے اور ایسے تاریخی انقلاب کے منطق کے آثار موجود ہیں جو بظاہر نظر نہیں آتے۔ اور یہ اس مفہوم میں تھا کہ مغرب نے فرانسیسی ثقافت کے انداز کو مکمل کر لیا اور اسے پیش کے لیے ختم کر دیا۔ اور انگریزی تہذیب کو اختیار کر لیا۔ اور اسے ہمعصر اور نئے دور کی علامت قرار دے لیا۔ برٹش 'والی آسٹریس' اور واٹر لو کے محاصرے کے بعد پریشیا کا ابھرتا 'کلاسیکی تاریخ کے ان واقعات کا تکرار معلوم ہوتے ہیں جو چائے تو نیا' گا کا میلا' (اریٹلا) سکندر کی ہندوستانی مہم 'اور سیاسی تباہ کاریوں پر مشتمل ہے۔ یہ ہماری تاریخ کے اہم مواد کا حصہ ہے' فتح سے کبھی کوئی جنگ ختم نہیں ہوئی اور انقلابات کبھی امن کا مقصد نہیں بنے۔

(۱۰)

جس شخص نے ان خیالات کو ذہن نشین کر لیا ہے اس کے لیے یہ سمجھنا کچھ مشکل نہیں کہ علت و معلول کے عوامل کس طرح تاریخی تجربے کی حقیقی تقسیم کی اہلیت پیدا کرتے ہیں۔ اور کس طرح وہ جامد صورت وجود میں آتی ہے جسے ثقافت کی آخری کیفیت کہا جاتا ہے۔ اور وہی اس امر کے لیے مناسب ہے کہ اس کے تناظر میں عالمی جبروت تشدد کا جائزہ لیا جائے۔ کائنات نے سلسلہ علت و معلول کو علم کی لازمی شرط قرار دے کر ایک درست اقدام کیا۔ اور اسے بار بار نہیں دہرایا جاسکتا کہ یہ اصول انسان کے ماحول کو درست طور سمجھنے کے لیے مقرر کیا گیا ہے۔ اگرچہ لفظ "ضروری" کو بلا پس و پیش تسلیم کر لیا گیا مگر یہ نظر انداز کر دیا گیا کہ یہ اصول صرف علم کی حدود تک محدود نہیں بلکہ تاریخی تجربے پر بھی اس کا اسی صورت میں اطلاق ہوتا ہے۔ علم الانسان اور علم الفطرت کا موازنہ شاید ممکن نہ ہو مگر نویں اور دسویں صدی میں اس امر پر بحث زور دیا گیا کہ تاریخ اور فطرت کے مابین دیوار گرا دی جائے۔ وہ لوگ جن کا تاریخ سے گہرا تعلق تھا وہ سوچتے تھے کہ وہ اس سلسلے میں کتنا زیادہ بھول چکے ہیں۔ اب اس کے متعلق سوچنا ضروری نہیں۔ بلکہ ایک جامع منصوبہ تشکیل کرنا ضروری ہے جو سلسلہ علت و معلول کے تصور کو زندہ رکھے۔ ان لوگوں نے نکوین کے چہرے کی شکل مسخ کر دی اور اس کی جگہ طبعی فطرت کے خطوط کی مدد سے ایک نئی تصویر بنادی اور جو ان کے قدیم شہری ماحول کے مطابق تھی اور سلسلہ علت و معلول کی فکر کے اصولوں کی پیروی کرتی تھی۔ وہ طریق استدلال کی بنیادی کمزوری سے آگاہ نہ تھے جو طریق عمل کی غلط فہمی کا نتیجہ ہے۔ جس کے تحت نامیاتی اشیائے نکوین کی منزل وجود تک رسائی کو غلط سمجھا گیا ہے۔ دن رات کی علت نہیں۔ نہ ہی نوجوانی کے باعث عمر وجود میں آتی ہے۔ پھول 'پھل کی علت نہیں۔ ہر وہ شے جس کا اور اک ہمیں ذہانت سے ہوتا ہے اس کی کوئی نہ کوئی علت ہوتی ہے۔ مگر ہر وہ شے جس کا ہمیں نامیاتی انداز میں تجربہ ہوتا ہے اور اس کی بنا پر داخلی تئیں ہوتا ہے اس کا ماضی ہوتا ہے۔ ہم معاملے کا عرفان کرتے ہیں کیونکہ اس کا بالعموم امکان موجود ہوتا ہے اور اس کی داخلی متعین صورت ہوتی ہے جو ہمیشہ ہر حالت میں ہر مقام پر اور ہر انداز میں یکساں رہتی ہے۔ دوسری صورت واقعے کی ہے جو ایک دفعت وجود میں آیا دوبارہ کبھی بھی اس کا ظہور نہیں ہوگا۔ اور اس کے مطابق ہمیں جو عرفان بھی حاصل ہوتا ہے۔ اسے ہم اپنی لغتوں دنیا میں 'تقیدی' شعوری

اور قیاسی انداز میں اضطراری طور پر تجربہ کرتے ہیں۔ تو ہم یا تو تجربات ماضی کی روشنی میں یا تکنیکی طور پر اس کے متعلق کوئی فیصلہ کرتے ہیں ہم اسے کسی لازمی علت سے وابستہ کرتے ہیں جس کا وجود مکان میں ہوتا ہے یا کسی سمت سے مربوط کرتے ہیں جو کل سے آج اور آج سے آئندہ کل کی منزل پر رواں دواں ہے۔

مگر ہمارے بڑے شہروں کی روح اضطراری ہے۔ وہ ایک ایسے میکانیکی طریق کار تک محدود ہے جو اس نے خود تخلیق کیا ہے۔ اور فطرت ایک خطرناک ترین راز کے اظہار کی مرتکب ہے جسے "کانزن" کہا جاتا ہے۔ وہ اسی تکنیک کے تحت تاریخ کو فتح کرنا چاہتا ہے۔ جس میں نظریاتی اور عملی دونوں پہلو شامل ہیں۔ جو مقصد کی افادیت اور موزونیت کا اظہار کرتے ہیں۔ مقصد ہی سب سے موزوں لفظ ہے جو افادیت اور موزونیت کو باہم مربوط کرتا ہے۔ ایک مادی تصور برائے تاریخ جو سلسلہ علت و معلول اور فطرت کے قوانین کا پابند ہو وہ افادیت کے تصور کی طرف رہنمائی کرتا ہے جس میں روشنی طبع 'انسانیت' عالمی امن 'بطور منزل تاریخ شامل ہیں۔ اس تک رسائی شاہراہ ترنی پر سفر سے حاصل ہوتی ہے مگر اس منصوبہ بندی میں قضا قدر کا قدیم تصور ختم ہو جاتا ہے اور جوان غیر محتاط حوصلہ اس کی جگہ لے لیتا ہے جس میں خود فراموشی اور مستقبل کی عظمت کے خواب۔ غلط فیصلوں پر مجبور کرتے ہیں۔

مستقبل کا تعلق نوجوانوں سے ہے۔ اور مستقبل فی نفسہ ایک معرکہ ہے جو سستی زمان اور قضا قدر کا ہم معنی ہے۔ قضا قدر پر عمر کا اثر نہیں ہوتا وہ حکیم جواں ہے۔ وہ شخص جو اسے علت و معلول کے سلسلے کا پابند کرنا چاہتا ہے وہ کسی ایسے امر کا متوقع ہے جو ابھی تک حد نگاہ سے دور ہے۔ اور اس کا حقیقی وجود غیر یقینی ہے۔ جیسا کہ ماضی اور قدیم جن کی سمت ابھی تک متعین نہیں مگر وہ شخص جو اشیاء کے سلسلہ رفتار کے ساتھ چلتا ہے اسے مقصد اور اہلیت کی فکر ترک کر دینی چاہئے کیونکہ اسے مستقبل کے امکانات و معانی محسوس ہوتے رہتے ہیں۔ یہی وہ قسمت پر اعتماد تھا جس نے ییزر اور نیپولین کو کبھی تنہا نہیں چھوڑا۔ یہی حال ان سب کا ہوتا ہے جو کارہائے نمایاں انجام دیتے ہیں۔ اور ہر امر کی تہ میں یہ جذبہ موجود ہوتا ہے۔ جوش جوانی جو ہر گروہ 'قبیلے اور ثقافت کے دور طفولیت کا خاصہ ہے۔ یہ ان کے تمام تاریخی ادوار پر حاوی رہتا ہے اور ان کی بصیرت اور عمل کو قوت بخشتا ہے۔ وہ خود جوان ہیں اور ان کے ورثاء ان سے بھی جواں تر۔ پھر بھی وہ لوگ لازمی افادیت کے متعین ہیں۔ انھیں لمحاتی حال کی اہلیت کا اپنے ایام طفولیت سے موازنہ کرنا چاہئے جبکہ صرف وہ اشیاء اور اشخاص کا تصور میں آتی تھیں جو ارد گرد موجود تھیں اور آہستہ آہستہ غیر محسوس اور خاموش شعوری تجربات کے ذریعے اپنا وجود منوار رہی تھیں۔ اس تصویر سے تمام ثقافت کی مخصوص تدریج کا شعور ہو جاتا ہے۔ زندگی کے معاملات کے تجربہ کار منصف اور تاریخ کے اعلیٰ محقق ہی اس کی تعبیر و تشریح بیان کر سکتے ہیں۔

اس موقع پر ایک امتیاز زیر غور آتا ہے کہ حال کا فوری تاثر اور ماضی کا تصور جن کا صرف روحانی

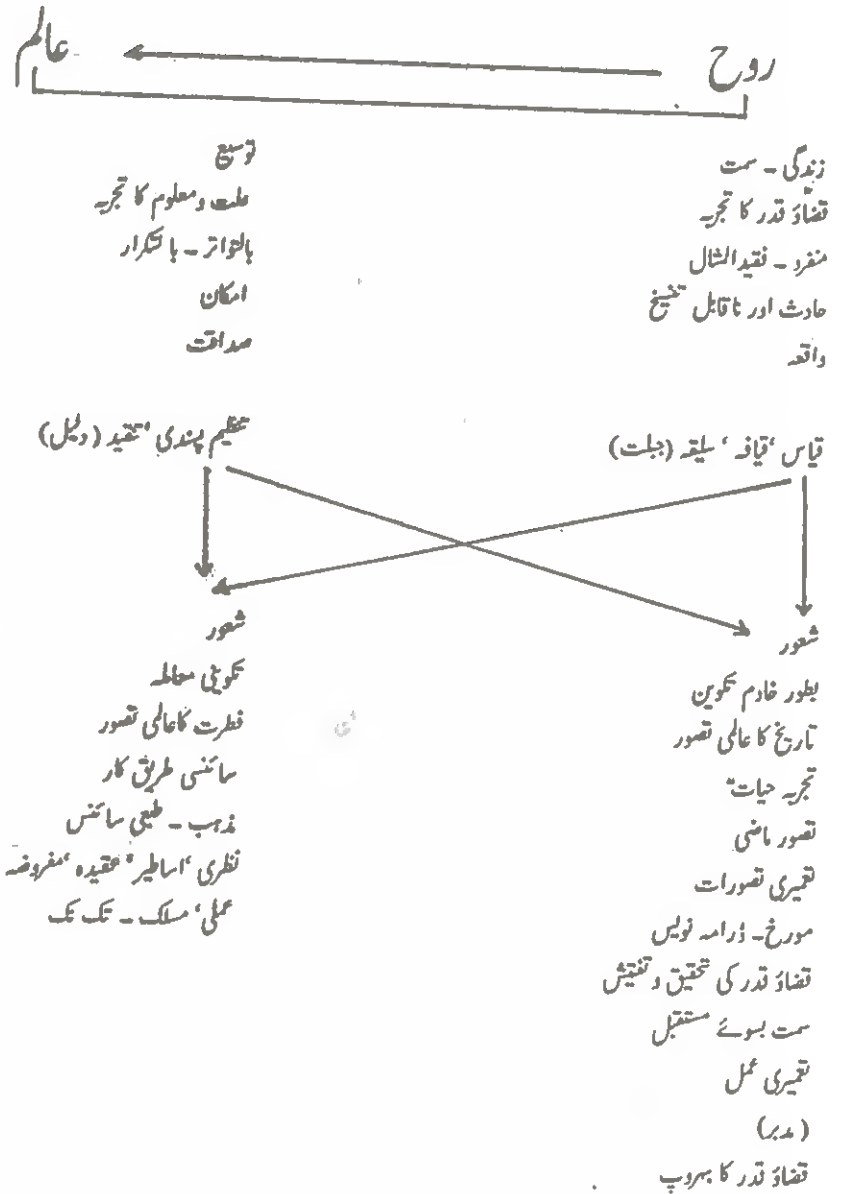
ادراک ہوتا ہے کس طرح علیحدہ علیحدہ کیے جائیں، بالفاظ دیگر عالم حادثات اور عالم تاریخ میں کیسے امتیاز کیا جائے؟ ایک عملی انسان کی بصارت (مدیر یا عام انسان) یہ محسوس کرتا ہے کہ وہ اول ہے، اور وہ انسان جو فکر پر انحصار کرتا ہے (مورخ یا شاعر) اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ اول الذکر یا تو عمل کرتا ہے یا برداشت۔ تسلسل واقعات۔ تسلسل واقعات جو ناقابل تنبیخ ماضی کی علامت ہے۔ اپنے لیے دوسری حیثیت کا طالب ہے۔ ہم ماضی کی طرف دیکھتے ہیں مگر مستقبل پر نظر رکھتے ہیں، اور نامعلوم کی توقع کرتے ہیں۔ حالانکہ ہمارا بچپن بھی ایک تنبیک کی تجربہ ہے، جو جلد ہی قابل ادراک، خیالات کے عمل میں بدل جاتا ہے۔ یہ ایک منظم فطری صورت ہے، جو کسی قیاس و قیافہ کی محتاج نہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے جس کے لیے کسی حساب کتاب کی ضرورت نہیں۔ ہم کھیل کے آغاز کا اندازہ کرتے ہیں اور اپنے آپ کو زندہ حقیقت سمجھنے لگتے ہیں۔ جلد ہی ہمیں خوراک کی ضرورت کا احساس ہوتا ہے۔ ہمیں روشنی کی کرن سے خوف آتا ہے مگر جلد ہی ہمیں بجلی کی لہر کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور یہ ثانوی، آخری عالمی متحجر صورت جو اولین شہری ثقافتی صورت کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے، ماضی کے تصور کی صورت میکا کی رہ جاتی ہے، جس سے چند قوانین اور اصول پیدا ہوتے ہیں، جو علت و معلول کی بنیاد پر حال اور مستقبل کے اندازوں میں کام آتے ہیں، اور ہمیں تاریخی قوانین پر اعتقاد ہو جاتا ہے، اور ہم ان کی معقولیت کو سمجھنے لگتے ہیں۔

ہر حال سائنسی علوم تو فطرت ہی کا مطالعہ کرتے ہیں، جبکہ علت و معلول کے سلسلے اور تنبیک کی تجربات کا تعلق نگینوں سے ہے، جو قابل توسیع بھی ہے اور قابل ادراک بھی۔ زندگی کا جو تعلق تاریخ سے ہے، وہی تعلق علم کا فطرت سے ہے (دین)۔ یعنی عالم معقول کو عنصر کی حیثیت دی گئی اور اسے مکان کی حیثیت سے سمجھنے کی کوشش کی، اور سلسلہ علت و معلول کے تحت اس کے سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ اس پس منظر میں یہ سوال ابھرتا ہے کہ کیا تاریخ کی بھی کوئی سائنس ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے ہمیں یہ یاد رکھنا چاہئے کہ ہر ذاتی عالمی تصویر میں جو کم و بیش درست اندازے کی توقع کی جاتی ہے۔ اور اس میں تاریخی اور فطری دونوں نوعیت کے عوامل موجود ہوتے ہیں۔ زندگی کے بغیر کسی فطرت کا وجود نہیں۔ اور اسی طرح تاریخ کا انحصار بھی علت و معلول کے اصولوں پر ہے۔ کیونکہ فطرت کے دائرہ کار میں ایک ہی قانون کے تحت دو تجربات کا ایک ہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ مگر تاریخی واقعات میں کسی واقعہ کی تاریخ تو معلوم کی جاسکتی ہے مگر واقعات کو دہرایا نہیں جاسکتا۔ اور اس تاریخی وسعت میں (جس میں تاریخیں اور اعداد و شمار یا کوائف تو موجود ہوتے ہیں (تسلسل واقعات، اعداد و شمار نام، اشکال) اور ان کا ایک جامد جال بچھا ہوتا ہے۔ حقائق تو حقائق ہی رہتے ہیں۔ خواہ ہم ان سے باخبر ہوں یا بے خبر۔ ان کے علاوہ جو کچھ ہے وہ تصورات ہیں یا نظریات۔ جو باہم مقام بدلتے رہتے ہیں۔ مگر تاریخ نگین کی ایک صورت ہے، جو نقطہ ماسک کی زد پر رہتی ہے۔ اور جس قدر اس سے متعلق دستیاب ہو وہ اس کی تائید ہی کرتا ہے، جبکہ فطرت تو ایک حقیقت ہے اور اس کے متعلق جو بھی شواہد دستیاب ہوں گے، وہ خود اسی کی ذیلی یا تفصیلی یا خادمانہ حیثیت کے مالک ہوں گے۔

پس ہم کہہ سکتے ہیں کہ تاریخ کی کوئی سائنس نہیں، بلکہ بعض مفید اور مفنی اصول موجود ہیں، جنہیں تاریخی سائنس کے طور پر استعمال کیا جاسکتا ہے، جن کی رو سے ہمیں تاریخی واقعات پر یقین آتا ہے۔ تاریخی نقطہ نظر سے اعداد و شمار کی حیثیت علامتی ہے اس کے برعکس سائنسی تحقیق بھی خود ایک سائنس ہے۔ اس۔ تنبیک کی اصل اور مقصد کے تحت یہ ایسے قواعد مرتب کرتی ہے جو علت و معلول پر مبنی ہوتے ہیں۔ اور اس کے ماسوا اور کوئی اصولی سائنس میں کام نہیں دیتا۔ جو نئی سائنس کسی اور شے یا موضوع کو اپنے دائرہ کار میں لیتی ہے، وہ سائنس کی بجائے مابعدالطبیعات کی صورت اختیار کر لیتی ہے، جسے ماورائے سائنس کہنا چاہئے۔ حراستی اصول کے تحت طبعی سائنسوں اور تاریخ کے اعداد و شمار مختلف ہوتے ہیں۔ آخر الذکر اپنے آپ کو دہراتے رہتے ہیں جب کہ اول الذکر میں تکرار کی خو نہیں ہوتی۔ آخر الذکر صداقت ہیں جبکہ اول الذکر واقعات۔ اس کے باوجود باہم مربوط واقعات اور ان کے سلسلے میں پیدا ہونے والے حوادث علت و معلول کے اصول کے تحت ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ اور ہر روز ہمارے مشاہدے میں آتے ہیں۔ بنیادی طور پر ان کی نوعیت مختلف ہوتی ہے، کیونکہ اس میں کوئی شک نہیں کہ انسانی تاریخ کی سطحی تصویر (اس لحاظ سے انسان خود بھی) اتفاقی حادثات سے پر ہے۔ پس یہ شک و شبہ سے بالاتر ہے کہ ہماری موجودہ تحریر شدہ تاریخ کا معیار اتنا بلند نہیں کہ اسے جی بر حقیقت قرار دیا جائے۔ جس قدر زیادہ سنجیدگی سے کوئی شخص تاریخ کا مطالعہ کرے گا۔ اسے اسی قدر زیادہ احساس ہوگا کہ اس میں علت و معلول کے اصول کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ اور وہ جتنا معقولیت پسند ہوگا، اسے اس قدر زیادہ تاریخ نویسیوں کی کم مائی کا احساس ہوگا۔ اگر کوئی شخص گوئے کی ان تحریروں کا مطالعہ کرے جو اس نے طبعی سائنسوں کے متعلق لکھی ہیں۔ تو اسے اس امر پر حیرت ہوگی کہ ”زندہ فطرت“ کے متعلق کسی فارمولے (قاعدے قانون) کے بغیر بھی لکھا جاسکتا ہے۔ مزید برآں اس کی تحریروں میں علت و معلول کے اصول کا شائبہ تک نہیں۔ اس کے نزدیک ”زمان“ فاصلہ نہیں بلکہ احساس کا نام ہے۔ مگر ایک عالم بقہ کے لیے بھی سنجیدہ معاملات کا تجربہ بھی فراموش ہو جاتا ہے خواہ اس نے خود ہی عمل جراحی انجام دے کر اجزاء کو دوبارہ ترتیب دی ہو، پھر بھی اس کی یہ حالت ہوتی ہے کہ نہ تو وہ متعلقہ شے کو درست تصور کر سکتا ہے، اور نہ ہی محسوس کر سکتا ہے۔ اس کے برخلاف تاریخ کے معاملے میں تجربے کی یہ قوت ناگزیر ہے، اس لیے اس قدر ناقص برداشت کر لیا جاتا ہے کہ تاریخ کا محقق کسی طبعی سائنس کا محقق نہیں اور یہ امر تاریخ کے مفاد میں ہے۔

تاریخ کی سہولت کے لیے دوبارہ ایک گوشہ لکھ پیش کیا جاتا ہے:-

گوشوارہ



کیا یہ ممکن ہے کہ معاشرتی، مذہبی، طبعی منطقی یا اخلاقی حقائق میں سے کسی ایک کو کسی دوسرے کی علت قرار دیا جاسکے۔ "یقیناً" تاریخ کا معقولیت پسند مدرسہ فکر اور اس سے بڑھ کر جدید علم معاشرت کا جواب اثبات میں ہوگا۔ اور وہ یہ کہیں گے کہ ہمارے ادراک تاریخ اور اس پر مگرے غور و فکر سے یہی مراد ہے۔ مگر حقیقت میں ہر مذہب انسان کے لیے معقول مقصد کے حصول کا اصول موضوعہ ضروری ہے۔ جس کے بغیر اس کی دنیا بے مقصد ہو کر رہ جائے گی۔ اور غیر سائنسی آزادی میں مغرے پن کا احتجاج نظر آئے گا، جس سے بنیادی اسباب کی حیثیت خاک میں مل جائے گی۔ ایک شخص کسی ایک سبب کا انتخاب کرتا ہے اور دوسرا کسی دوسرے کا۔ اس طرح ایک لا اعتدال منظرے کی کیفیت یا عمل کا آغاز ہو جائے گا۔ اور سبب اپنا اپنا کام تاریخی مفروضات کی صورت میں ختم کر لیں گے، اور اپنے لیے وہ راہ متعین کریں گے، جو طبعی سائنسوں کے لیے مخصوص ہے۔ شلر نے اس طریق کار کا ایک کلاسیکی اظہار کیا ہے۔ اس کی ایک غیر فانی مگر پیش پا افتادہ نظم میں مرقوم ہے۔ "بھوک میں اضافہ جرائم میں اضافے کا باعث ہے۔" انیسویں صدی میں معقولیت سے مادیات کی طرف رجحان بڑھا۔ جس سے مذکورہ رائے آئین کلیسیا کا حصہ بن گئی۔ مسلک افادیت سب سے زیادہ اہمیت اختیار کر گیا۔ اسی کی بنیاد پر ڈارون نے گوشت کے نظریہ فطرت کی قربانی دے دی۔ زندگی کے حقائق کی نامیاتی منطق پر علم الادیان کا لبوہ پہنا دیا گیا۔ توارث، تصرف، انتخاب طبعی وغیرہ کا تعلق افادی اسباب سے ہے اور خالصتاً میکائی نظریے کی پیداوار ہیں۔ تاریخی مزاج کو تحریک فطرت سے بدل دیا گیا۔ مکان کی وسعتوں میں تاریخی اور روحانی طریق کار یا زندگی کے کسی بھی طریق کار کے نظریہ افادیت کے سامنے کوئی حقیقت نہ رہی۔ تاریخی تحریکات مثلاً "نشاة ثانیہ یا عہد روشن خیالی" جو کچھ بھی ہوا، اس کا سائنسی تحریک سے کوئی تعلق نہیں۔ طریق کار نے قضاؤ قدر کی اصطلاح کا خاتمہ کر دیا۔ جس سے نکوین کے راز ہائے سرست آشکار ہوئے۔ اب کوئی واقعہ الیہ نہیں رہا، بلکہ صرف ریاضی کے اصولوں کے تحت ایک واقعہ، جو متعلقہ حالات کے تحت ایک امر ناگزیر تھا۔ اس کے نتیجے میں "قطعی قسم کے ماہرین تاریخ نے یہ تصور پیش کیا کہ تاریخی تصویر میں رہا ستوں کی تدریج میکائی قسم کی ہے اور معقول تجربے کا اسی طرح موضوع بن سکتی ہے، جس طرح کہ کوئی سائنسی تجربہ۔ جس میں کیمیائی رد عمل کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ پس اسباب سے مراد طریق کار ہے اور مقاصد کی باہم جماعت بندی کی جاسکتی ہے، جیسا کہ وہ قابل ادراک نظام کی مختلف سطوحات کے ایسے پہلو ہوں، جنہیں دیکھا جاسکے۔ یہ بالکل سادہ سا معاملہ معلوم ہوتا ہے۔ اور اس سے یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اگر کوئی خاصہ سطحی قسم کا ممبر ہو، تو یہ مفروضہ (جہاں تک کہ اس کی شخصیت اور عالمی تصویر کا تعلق ہے) کامیابی سے ہٹکار ہوگا۔

اس اصول کے تحت اشتہا اور عشق بنی نوع انسان کی زندگی میں ایسے ہیں جن کا کار معلوم ہوں گے معاشرتی مسائل یا جنسی معاملات (دونوں کا تعلق طبیعات یا کیمیا سے ہے۔ یعنی یہ عوامی مسائل حیات جیسے ہیں اجتماعی نوعیت کے ہیں) اور اس لیے یہ تاریخ افادیت کا اہم موضوع بن سکتے ہیں۔ جس کے نتیجے میں انہیں متوازی لینے کا درجہ مل سکتا ہے، کیونکہ معاشرتی ذرائع کے لیے تاریخی مادیات کا شمول ضروری ہے،

اور یہی اسلوب تھا جو گوٹے نے Wahl Verwander Chaffin میں اختیار کیا، اور اسے قضاؤ قدر کے حوالے سے استعمال کیا۔ ابن کی تخلیق "لیڈی فرام دی سی" میں اس جذبے کو ارفع مفہوم دینے کی کوشش کی گئی مگر یہ صرف جنسی مسئلہ بن کر رہ گیا۔ ابن اور اس کے ہم عصر استدلالی شعرائے جن کا تعلق بڑے بڑے شہروں سے ہے اپنی اولین علت سے لے کر آخری معلول تک یہی طریق کار اختیار کیا، مگر وہ مقبول نہیں ہوئے۔ بطور فن کار ابن رجحان پر قابو پانے کے لیے ہیل نے بڑی جدوجہد کی۔ اور اس بے لطف عنصر اپنے تنقیدی اور وجدانی شعور اور مزاج کی بنا پر اصلاح شعر کی کوشش کی۔ چونکہ ابن کی یہ کوشش گوٹے کے قائم کردہ اصولوں کے خلاف تھی۔ اس لیے وہ اپنے مقصد میں ناکام رہا، مگر وہ مایوس نہیں ہوا۔ اس نے بار بار اپنے نظام اصطلاح پر عمل جاری کیا اور بار بار اسے نئے سرے سے مرتب کیا اور بالآخر وہ اپنے نقطہ نظر کو موثر بنانے میں کامیاب ہو گیا۔ اس نے جو ذمہ ستوری پر جو تنقید لکھی اس کا جائزہ لیں۔ ٹیکسیس نے اسے اسی حالت میں قبول کر لیا ہوتا اور خالص حم جویانہ انداز میں اس کے قیاسی حسن کو برقرار رکھنے کو ترجیح دیتا۔ مگر گوٹے نے تنبیہ کی کہ میں یہ التجا کرتا ہوں کہ اپنے آپ کو ماحول تک محدود رکھو۔ ماحول فی نفسہ ایک بہت بڑا سبق ہے۔ مگر ماکس اور ڈارون کی صدی نے اس سبق کو نہ سمجھا۔ یہ تصور کہ قضاؤ قدر کے معاملات کو ماضی کی بنیاد پر قیافہ و قیاس سے سمجھنے کی کوشش کی جائے، اور یہ کہ خالص قضاؤ قدر پر مبنی معاملات کو الیہ کے طور پر پیش کیا جائے، ان لوگوں کی فہم و فراست سے بالاتر تھا۔ ان دونوں صورتوں میں افادیت کے مسلک نے ان کے مقصد ہی کو بالکل بدل دیا تھا۔ ہر معاملہ کو تکنوں یا وجود کی بجائے اس کے اثبات کے حوالے سے حل کرنے کی کوشش کی گئی۔ ہر معاملے کو معاشرتی مسئلہ سمجھا گیا، اور اسی انداز میں حل کیا گیا۔ ڈاروے کی سنج کو بھی کتب تاریخ کی طرح اسی مقصد کی تکمیل کا ذریعہ بنایا گیا۔ ڈارون ازم کو تو یہ شعور ہی نہ تھا کہ وہ کیا کر رہا ہے اس نے حیاتیات کو سیاسی طور پر موثر بنایا۔ کسی نہ کسی طرح سے جمہوری رگیں مادہ حیات کو پہنچ رہیں اور جدلی البقاء برساتی کینچروں کے علاوہ دو قدموں پر چلنے والی مخلوق کے لیے بھی ایک مفید سبق تھا کیونکہ ان کے جسم کے کچھ حصے اس اصول کے تحت علیحدہ کیے جا چکے تھے۔

ان تمام حالات کے باوجود ہمارے مورخین وہ سبق سیکھنے سے قاصر رہے، جو انھیں طبیعات کی سائنس نے مہیا کیا تھا اور مصلحت اندیشی پر مبنی تھا۔ اگر ہم ان کا علت و معلول کا طریق تسلیم بھی کر لیں، جس سطحی طریق سے وہ (مورخین) اس کا استعمال کرتے ہیں، وہ اس نظریے کی بے حرمتی ہے۔ ان کے ہاں نہ تو ذہنی انضباط ہے اور نہ گہری نظر ہے۔ صرف تفکیک ہے جس کی بنیاد پر ہم طبی مفروضات قائم کرتے ہیں۔ ماہرین طبیعات کا رویہ وحدت الوجودی فلسفی اور عوام کے تصورات سے بہت مختلف ہے۔ ان کے نظریات دربارہ جوہر، برقیہ، برقی ہماؤ، میدانائے قوت، ایٹر اور مادہ عام لوگوں کی سمجھ اور فہم سے بالاتر ہیں۔ یہ وہ تصورات ہیں جن کا تعلق تیزی مساوات سے تجریدی روابط پر مبنی ہے، جن پر ارفع ماحولی اعداد کا پردہ پڑا ہوا ہے۔ اگر عام آدمی سے یہ کیا جائے کہ وہ ان تصورات میں سے چند کو آزمائش کے لیے منتخب کر لے تو وہ صرف روایتی علامات سے آگے نہ بڑھ سکے۔ وہ یہ جانتا ہے کہ ٹیکنیکل ڈھانچے کے تجرباتی تعارف کے علاوہ اس دنیا میں جو کچھ بھی حاصل کیا جاسکتا ہے (جو صرف طبی سائنس ہی کی دسترس میں ہے) وہ اس

کی تشریح کی علامت ہے، اور تا حال اسے مقبول عام حقیقی معنوں میں قیمتی علم کا رتبہ نہیں دیا جاسکتا۔ کیونکہ فطرت کا تصور ذہانت کی تخلیق اور اصل کی نقل ہے یا بدل کا دل ہے، جو وسعت مکانی میں موجود ہے۔ اس لیے علم فطرت سے مراد علم ذات ہے۔

اگر طبیعات تمام سائنسوں میں سے بالغ ترین ہے تو حیاتیات جس کا فرض منہی نامیاتی حیات کے متعلق تحقیق و تفتیش ہے، مگر یہ اپنے مضمرات، طریق کار اور مضمون کے لحاظ سے کمزور ترین سائنس ہے۔ تاریخی تفتیش کی جو حقیقی صورت ہے وہ قیافہ ہے، جس کی بہترین مثال گوٹے کا مطالعہ فطرت ہے۔ وہ معدنی سائنس پر کام کرتے کرتے ارضی تاریخ کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔ اس کا پسندیدہ پھر گریناٹ (سنگ خارا) اسے اسی طرح متاثر کرتا ہے جس طرح کہ میں اولین انسان کو دیکھ کر تاریخ انسان کی طرف متوجہ ہو جاتا ہوں۔ وہ مشہور پودوں پر تحقیق کرتا ہے اور قلب مابیت کے ارفع اصولوں کی بنا پر مختلف نباتات کی تاریخ معلوم کرتا ہے اور یہ دیکھتا ہے کہ یہ عمل کس طرح آگے بڑھتا ہے اور اسے اس کے نتیجے میں وہ تصورات سوچتے ہیں، جنہیں وہ نباتات کا انتظامی شاقول اور مکانی دار رجحان دریافت کرتا ہے۔ یہ تصورات ابھی تک بھی اچھی طرح سے سمجھے نہیں گئے۔ اس کا عقلی مطالعہ جو سارے کاسارا حیات کی تشریح پر مبنی ہے، اسے انسانی ظلم باہم کی طرف متوجہ کرتا ہے اور وہ یہ کہتا ہے کہ انسانی کھوپڑی چھ مختلف ریڑھ کی ہڈی والے جانوروں کے اختلاط سے مل کر بنی ہے۔ وہ اس تصور سے تصور قضاؤ قدر کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے، جیسا کہ اس نے اپنی ایک نظم (Orphische urworte) میں کہا ہے:-

ہیں تمہارا وجود قائم رہنا چاہیے
تم اپنی ذات سے فرار نہیں حاصل کر سکتے
اس سے قبل ہی کا ہنہ نے یہ پیش گوئی کر دی تھی
کوئی قوت یا وقت صورت کو تبدیل نہیں کر سکتا
یہ قوت حیات ہی ہے جو خود اپنا اظہار کرتی ہے

اگرچہ ستاروں کی ترکیب، طبی مشاہدے کا پہلوئے ریاضی اور مخصوص علم الاعضاء نے اسے متاثر کیا اور یہ فطرت کا عظیم مورخ ان موضوعات سے کما حقہ آشنا تھا۔ ان کے لیے عالم موجودات کے علوم کی خصوصی تربیت اور تجربے کی ضرورت ہے۔ اور ان علوم کے اپنے سخت اور جامع اصول ہیں۔ نیوٹن کے خلاف اس کے مناظروں کی یہ میں یہی ہے۔ اس کے ساتھ یہ مزید اضافہ کیا جاسکتا ہے کہ دونوں اپنی اپنی جگہ درست تھے۔ ایک کو متعلقہ علوم کا باقاعدہ علم اور تجربہ تھا، اور وہ جامد الوان سے خوب واقف تھا جبکہ دوسرا فن کار تھا اور وجدانی احساس اور حسی تجربات پر انحصار رکھتا تھا۔ اس مقام پر ہمیں واضح طور پر دو مختلف عالم نظر آتے ہیں۔ اس لیے ہمیں ان دونوں کے اختلاف کی اہم صورتوں کا ذکر کرنا چاہیے۔

تاریخ اپنے ساتھ حقائق کا بے مثال نشان اٹھائے پھرتی ہے۔ جبکہ فطرت امکانات کے تسلسل کی امین ہے۔ جب تک کہ ہم اپنے ارد گرد کی دنیا کے تصور کا بغور جائزہ لیتے رہیں، تاکہ یہ دیکھ سکیں کہ وہ کون سے قوانین ہیں جو اپنے آپ کو حقیقت میں تبدیل کرتے ہیں۔ اس امر سے قطع نظر کہ بعض واقعات وقوع پذیر ہو رہے ہیں یا ان کے وقوع پذیر ہونے کا امکان ہے۔ قانون فطرت کی ضرورت کے تحت (ان کے علاوہ کوئی اور قوانین نہیں) یہ امر بالکل غیر ضروری ہے کہ یہ واقعات تاثر کا حصہ بن سکتے ہیں یا کبھی نہیں۔ گویا یہ واقعات قضا و قدر سے آزاد ہیں۔ دنیا میں ہزاروں ایسے کیسائی مرکبات ہیں جنہیں کبھی تیار نہیں کیا گیا اور کبھی کیا بھی نہیں جائے گا، مگر شواہد کے مطابق وہ تیار کیے جاسکتے ہیں۔ اس لیے ان کا وجود بھی ہے کیونکہ فطرت کے جامد نظام کو کائنات کی دوری حالت میں موضوع قیاس نہیں بنایا جاسکتا۔ نظام صداتوں پر مشتمل ہوتا ہے اور تاریخ حقائق پر مبنی ہوتی ہے۔ حقائق ایک دوسرے کا تقاب کرتے ہیں، جبکہ صدات ایک دوسرے کی تائید کرتی ہے۔ یہی وہ فرق ہے جو "کب" اور "کیسے" کے مابین پایا جاتا ہے۔ واقعہ ایک بجلی کی چمک کے وقفے میں وقوع پذیر ہو جاتا ہے اور پھر بھی اس کی نشاندہی ممکن ہے، خود بجلی کی چمک بھی ایک واقعہ ہے۔ اور اس کی نشاندہی بھی کی جاسکتی ہے۔ اس کے لیے ایک لفظ کی بھی ضرورت نہیں۔ صرف انگلی کے ایک اشارے سے اس کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے۔ جب بجلی چمکے گی، تو گرج بھی ہوگی۔ یہ ایک ایسی صورت ہے جس کے ابلاغ کے لیے ایک پورے فقرے کی ضرورت ہے۔ ایک تجربہ جس سے آپ گذرے۔ وہ ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ اس کے بیان کے لیے ایک لفظ کی بھی ضرورت نہ ہو، مگر بعض حالتوں میں اظہار کے لیے الفاظ کا ہونا ضروری ہے۔ خواہ وہ ایک جملہ ہو یا ایک فقرہ۔ وہ تجربہ جو گذر چکا ہے، اس کے بیان کے لیے الفاظ کی ضرورت نہیں مگر منظم علم صرف الفاظ کے سارے نخل کیا جاسکتا ہے۔ صرف وہ امور جن کی کوئی تاریخ نہ ہو۔ ان کی تعریف لازمی ہے۔ یہ نئے نے کیس بیان کیا ہے۔ مگر تاریخ زمانہ حال کی نگین میں مستقبل کا اندازہ کرتی ہے اور ماضی کا علم رکھتی ہے۔ فطرت زمانی قیود سے آزاد ہے۔ اس میں وسعت ہے، مگر سمت کی صفت سے محروم ہے۔ لہذا اول الذکر کے لیے ریاضی کی اور ثانی الذکر کے لیے الیہ یا حوادث کی ضرورت ہے۔ فی الحقیقت دونوں عالم کی شعوری حیات، ایک متعلق بہ تحقیق اور دوسری متعلق بہ قبولیت باہم مربوط ہیں۔ جیسا کہ شجر (گندم کی بالی یا انگور کا گچھا) باہم مربوط ہو کر اپنی تصویر کھل کرتے ہیں۔ ہر قانون کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ قابل فہم ہو، جبکہ ایک دفعہ تاریخی قضا و قدر کے معاملات کی بنیاد پر ذہانت سے مرتب کیے گئے ہوں، یعنی ایک دفعہ ان کا تجربے سے گزرنا ضروری ہے تو آپ کو معلوم ہو گا۔ کہ قضا و قدر کا ہر فیصلہ معقول ہوتا ہے، جیسا کہ افراد، افعال، حواس اور ان کی حرکات جن میں کہ فطرت کے قوانین نافذ ہوں، کبھی قوانین قدرت کی خلاف ورزی کے مرتکب نہیں ہوتے۔ قدیم اور ابتدائی حیات نوشتہ تقدیر کی ظلالہ تعلیمی وجود نے خوف زدہ تھی۔ فطری ثقافت کے شعور میں قدیم عالمی تصور متاخر عالمی تصور سے متواتر جنگ آزما رہا ہے اور مذہب انسان میں تکلیف دہ عالمی احساس میکانیکی ذہانت کے سامنے تاب نہیں لاسکتا۔ تاریخ اور فطرت ہمارے درمیان ایک دوسرے کے آنے سامنے کھڑے ہیں، جس طرح حیات موت کے سامنے، یا نکوینی زبان، مکانی وجود کے بالقابل استاد ہے۔ شعور بیدار میں نگین اور وجود عالمی صورت پر قابو پانے کی جدوجہد کرتے ہیں مگر اعلیٰ و برتر بالغ ثقافتی قوتیں دونوں پر غلبہ حاصل کرتی ہیں (یہ

صرف عظیم ثقافتوں ہی کے لیے ممکن ہے) یہ جدوجہد کلاسیکی روح کے معاملے میں زیادہ نظر آتی ہے۔ قدیم دور میں افلاطون اور ارسطو اور مغربی تہذیب میں گوتے اور کانت، نظریاتی طور پر باہم متقابل رہے۔ خالص عالمی روح کی مثال ایک معصوم بچے سے دی جاسکتی ہے، مگر اس کا خالص نظام جو دلائل اور علت و معلول پر مبنی ہوتا ہے۔ کی مثال ایک سفید ریش بوڑھے کھوسٹ سے۔

(۱۲)

اس مقام پر مجھے مغربی فلسفے کا ایک ہی بڑا منصوبہ نظر آتا ہے، جو تشہد تکمیل ہے اور جسے فاؤسٹی ثقافت اپنے عالم ضیفی میں مکمل کر سکتی ہے۔ مقدر کا لکھا یہ مسئلہ حال کی صدیوں میں روحانی ارتقاء سے متعلق ہے۔ کسی بھی ثقافت کو یہ آزادی حاصل نہیں کہ وہ اپنی فکر اور کردار کا راستہ خود طے کرے۔ مگر اب ان حالات میں ثقافت پہلی دفعہ اپنے متعلق قضا و قدر کے فیصلے کے متعلق پیشگی اندازہ کرنے کا راستہ متعین کر سکتی ہے۔

مجھے میری آنکھوں کے سامنے ایک نظارہ دکھائی دیتا ہے، جو ابھی تک ناقابل تصور تھا۔ جو تفصیل تاریخی تحقیق کا نتیجہ ہے اور خالص مغربی ہے، جو کلاسیکی یا دوسری کسی ثقافت سے متعلق نہیں مگر خالص ہمارا ہے۔ تمام حیات کا جامع قیاسی نتیجہ، جو تمام عالم انسانیت کی قلب یا ہیئت نگین جو آگے کی طرف رواں دواں ہے، اور بلند و بالا منزل کی تلاش میں ہے اور اپنے حتمی تصور ات کی جستجو میں ہے۔ جس کے ذمے یہ فریضہ ہے کہ وہ تمام عالمی احساس کا جائزہ لے، اور یہ عمل صرف اپنی ثقافت تک محدود نہ ہو، بلکہ تمام انسانی رجحان کے اندر جھانکے۔ اور جائزہ لے کہ ان کے اندر کیا کیا امکانات موجود ہیں، اور انہوں نے انہیں کس طرح عظیم ثقافت کے تناظر میں حقیقت کا روپ دیا ہے۔ یہ فلسفیانہ نظریہ۔ جس کے متعلق ہم اور صرف ہم ہی تجزیاتی ریاضی کے بل بوتے جس کی حیثیت صدائے گند کی ہے، جو ہماری موسیقی اور نقاشی سے مل کر ایک ہم آہنگ تناظر میں ظاہر ہو رہی ہے۔ اسی پس منظر کے تحت ہمارا منصوبہ کامیاب ہو سکتا ہے۔ جو اس وقت صرف فن کار کی آنکھوں میں ہے، جو اس تمام معقول اور قابل ادراک تناظر کا صحیح اندازہ کر سکتا ہے اور اسے پر اسرار اور گہری ابدیت کا روپ دے سکتا ہے۔ دانستہ اور گوتے نے اسی طرح محسوس کیا کہ واقعات عالم کو جالے باہر نکال کر نمایاں کیا جائے۔ ہزاروں نامیاتی ثقافتی تاریخ کا محض اور انفرادی حیثیت سے جائزہ لیا جائے، اور اس کی داخلی روحانیت کی کیفیت کو اچھی طرح سے سمجھا جائے۔ یہی مقصد ہے۔ اگر کوئی ریم براٹ کی تصویروں کے خدوخال کو دیکھے یا بیزر کے دھڑ کا مشاہدہ کرے، تو اسے جدید فن کا اندازہ ہوگا اور جدید ثقافت کی شاندار تفصیل کلی اور انسانی انفرادیت کے متعلق علم ہوگا۔

کسی شاعر یا پیغمبر کے فرمودات کی تشریح، یا کسی مفکر یا فاتح کے ارشادات کی توضیح کوئی نیا کام نہیں۔ مگر کسی ثقافت کی روح کا مطالعہ (کلاسیکی، مصری یا عربی) اور اس قدر گہرا مطالعہ کہ انسان خود اس میں ڈوب

جائے اور اس کا حصہ بن جائے۔ یہ مخصوص حالات کے تحت مخصوص افراد ہی کر سکتے ہیں۔ مذہب یا سیاست کے زیر اثر اسلوب اور رجحان کے مطابق فکر اور رواج کے پیش نظر اس امر کا مکمل اکتہار ایک بالکل جدید کوشش ہے جس کے تحت کسی ثقافت کے اسلوب حیات کا مکمل جائزہ لیا گیا ہے۔ ہر دور ہر بڑی شخصیت ہر دیوتا شر زبائیں اقوام فنون غرض اس دنیا کی ہر شے جسے کبھی وجود عطا کیا گیا ہو یا کبھی وجود میں آئے گی ارفع علامتی اہمیت کی قیاسی صورتیں اور ان کی تشریح کرنا انسانیت کے نئے مصنف کا کارنامہ ہوگا نظمیں اور جنگیں آئی سس اور سائبل تقریبات جشن اور رومن کیتھولک کے اجتماعات بھٹیوں کا جلانا اور شمیر زنی کے کھیل درویش اور ڈارون کے مرید ریلے اور رومی سرکس ترقی اور نزوان اخبار اور اجتماعی غلامی زرقند اور مشینری یہ سب ماضی کی علامتیں ہیں۔ روح ان کی تعبیر کرتی رہی ہے اور کرتی رہے گی۔ ان کے حل اور سیرتیں کا تاحال تصور نہیں کیا گیا۔ ابھی تک یہ پردے میں ہیں اور نقاب کشائی کے انتظار میں ہیں۔ ان معاملات پر جن پر ظلمات کا پردہ پڑا ہوا ہے روشنی ڈالی جائے گی تاکہ ان کی دہشت کا ازالہ اور آرزو کی تکمیل کی جاسکے۔ ابتدائی انسان کے یہی اداس تھے۔ اور اب مزم شعور کو اور اک کی آگاہی حاصل ہوگی۔ اور اس کے مسائل زبان ضرورت مکان عشق موت اور دیگر اہم اسباب کا جائزہ لیا جائے گا۔ کہ ارض پر عجیب و غریب موسیقی بکھری ہے جسے آرزوئے ساعت نوازی ہے اور جو خود بھی ہماری روح کی گہری الپ کا کچھ حصہ لئے گی۔ آج جسے ہم عالمی حادثات کے قیاس و قیافہ کا نام دیتے ہیں فاضلی فلسفے کی صورت اختیار کر لے گا۔

باب پنجم

عظیم کائنات

(۱)

عالمی تناظر کا علاماتی نظام اور مسائل مکان

عالمی تاریخ کا مبنی بر قیاس و قیافہ نوعیت کا تصور اپنی وسعت میں ہمہ گیر علامتی نظام کو شامل کر لیتا ہے۔ اس لحاظ سے اس نوع کی تاریخی تحقیق جسے ہم یہاں اصول موضوعہ کے طور پر کام میں لارہے ہیں اسے صرف ان امور کی صورت کے متعلق تحقیق کرنا ہے جو کبھی دور ماضی میں حیات سے بہرہ ور تھے اور ان کی داخلی ہیئت اور منطق کا تعین کرنا ہے۔ اور اس تصور کے وسیع تر گوشوں تک رسائی حاصل کرنا ہے تاکہ کوئی پہلو نظر انداز نہ ہو۔ مگر یہ تحقیق کتنی بھی جامع کیوں نہ ہو اس میں جدید سمت بندی کی ضرورت باقی رہتی ہے۔ کیونکہ اس کی حیثیت ایک جزوی کی ہوگی۔ لہذا مزید وسیع بنیاد کی ضرورت محسوس ہوتی رہے گی۔ اس کے متوازی ہمارے ذمے تفتیش فطرت کا فریضہ ہے اس کی حیثیت بھی ایک جزوی کی ہے۔ اور سلسلہ علت و معلول کے روابط تک محدود ہے۔ یہ نہ تو نامیاتی ہے نہ تکنیکی حرکت (اگر ہم ان اصطلاحات کی بنیاد پر حیات اور امور معلوم میں امتیاز کر سکیں) جس کی بدولت حیات اپنا خاتمہ خود کر لیتی ہے۔ ہم زندہ بھی رہتے ہیں اور یہ بھی جانتے ہیں کہ ہم بیدار ہیں۔ لیکن بعض اوقات ہم زندہ ہوتے ہیں اور ہمارا ذہن اور حواس خفتہ ہوتے ہیں۔ ہم حرکت کے دوران متحرک ہوتے ہیں (ہم سائنس سے اصطلاحات لے کر کام چلا رہے ہیں ورنہ یہ قابل وضاحت نہیں کہ نیند کی ساعتوں میں ہمیں کوئی داخلی یقین ہوتا ہے) مگر یہ صرف حالت بیداری ہی میں ہمیں کہیں کہیں ایسی شہوت سے سابقہ پڑتا ہے جس میں کی ممکن نہیں۔ ہر صبح اپنا اظہار کرتا ہے اور ہر اجنبی صبح اپنا تاثر چھوڑتا ہے۔ لہذا ہر وہ شے جس کا ہمیں ادراک ہوتا ہے اس کی کوئی بھی صورت ہمارے ادراک میں ہو "روح اور عالم" یا "حیات اور حقیقت" یا "تاریخ اور فطرت" یا "قانون اور احساس" یا "تفاضل قدر اور ذات الہی" "ماضی اور مستقبل" یا "حال اور دوام" ہمارے لیے

میتج بلکہ حتمی معانی کے حامل ہیں۔ اور اس ناقابل ادراک کو قابل ادراک صورت میں تبدیل کرنے کے لیے کسی مابعد الطبیعیاتی نظام کی ضرورت ہے۔ جو ہر شے کو خواہ اس کی کوئی بھی حیثیت ہو، بطور علامت اس کی اہمیت واضح کر سکے۔

علامات معقول نشان ہیں۔ حتیٰ 'ناقابل تقسیم' اور سب سے بڑھ کر درست معانی کے غیر جانبدارانہ تاثر کی حامل جن میں اشتباہ کا احتمال نہیں ہوتا۔ ایک علامت حقیقت کا امتیازی وصف ہے۔ جسے ایک معقول شخص فوری طور پر داخلی تین کے ساتھ قبول کر لیتا ہے۔ مگر اسے استدلال سے واضح نہیں کیا جاسکتا۔ ذروک عمد کی نقاشی کی تفصیلات 'قدیم عربی یا ابتدائی رومی نقش و نگار' گمراہ خاندان کی نوعیت یا صورت۔ باہمی مکالمات 'یا لباس' یا رسوم و رواج۔ انداز 'چال ڈھال' وضع قطع 'کسی فرد یا پورے معاشرے سے متعلق' ابلاغ یا معاشرتی صورتیں 'انسان یا حیوان' اور اس سے بڑھ کر تمام خاموش زبان فطرت 'جس میں جنگلات' چراگاہیں 'ریوڑ' بادل 'ستارے' چاندنی 'مگرچ چمک' ہمار اور خزان 'قرب اور دور۔ یہ تمام اشیاء یا امور علامات کائنات کے نقش ہیں' ہم ان سے آشنا ہیں اور جب ہم پر غور و فکر کا غلبہ ہوتا ہے۔ تو ہم اس زبان کو سن بھی سکتے ہیں۔ اور اس کے برعکس یہ ایک تجانس ادراک ہے 'جس سے ایک خاندان' ایک جماعت، قبیلہ اور آخر کار ایک ثقافت وجود میں آتی ہے۔ جو عام بنی نوع انسان سے علیحدہ ہو کر ایک اجتماع کی صورت اختیار کرتی ہے۔

ایسی صورت میں لفظ "ہست" سے ہمارا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ بلکہ اس نکتوں سے جسے اس نے اپنے پردے میں چھپا رکھا ہے اور جس کی یہ نشان دہی کرتا ہے۔ جب ہم جاگ اٹھتے ہیں یعنی جب ہمارا شعور بیدار ہوتا ہے تو فوراً "کوئی شے" کوئی شے قریب اور بعید کے مابین حائل ہو جاتی ہے۔ ہم قریب کے مابین ہیں 'یہی ہمارا مقام مخصوص ہے۔ مگر ہم بعید کو بھی محسوس کرتے ہیں' گویا کہ وہ کوئی اجنبی شے ہے۔ یہ مقام ایسا ہے جس میں روح اور عالم کی سویت 'حقیقت کے قطبین کی صورت میں موجود ہے۔ اور ثانی الذکر میں مقاومت یعنی مقابلہ جاری ہے' جسے ہم اشیاء 'اوصاف' 'مہمات' کے باعث محسوس کرتے ہیں۔ ہم اس عالم میں اپنے آپ کو پراسرار محسوس کرتے ہیں (ہر طرف اپنی ذات ہی کی مثال نظر آتی ہے) اور اپنی ذات ہی کو کار فرما دیکھتے ہیں۔ مگر اس عالم میں اس کے علاوہ کچھ اور بھی ہے 'کوئی شے جو سویت کو ختم کر دیتی ہے۔ وہ حقیقت ہے۔ یعنی عالم جس کا رابطہ روح سے ہے۔ جو ہر شخص کے لئے سمت کی بسوئے وسعت رہنمائی کرتا ہے۔ اور اجنبی کو اس کا چہرہ دکھاتا ہے۔ اور اس عمل سے ہر شخص کی حقیقت خود بخود آشکارا ہو جاتی ہے۔ یہ ایک ایسے عمل کا نتیجہ ہے جو تخلیقی بھی ہے اور غیر شعوری بھی۔ کیونکہ یہ میری ذات نہیں جو امکان کا جائزہ لیتی ہے۔ بلکہ یہ خود حقیقت ہے جس کا میں آرزو کار ہوں۔ علامات کا ایک پل قریب اور بعید کے مابین تیار ہو جاتا ہے۔ فوراً "لازماً" اور مکمل طور پر ایک عالم کا وجود 'کل میں سے برآمد ہوتا ہے' جس میں حاصل شدہ اور حاطے میں محفوظ عناصر پائے جاتے ہیں۔ جس طرح کوئی فرد اس عالم کی شناخت کرتا ہے 'اسی طرح دوسرے افراد کے لیے بھی الگ الگ اس عالم کی وہی شناخت ہوتی ہے۔

گویا جس قدر باشعور بیدار انسانی گروہ ہیں 'اسی قدر جہان بھی موجود ہیں۔ جیسا کہ ہر شخص فرض کر لیتا ہے کہ ایک آزاد اور خارجی عالم موجود ہے جو ہر شخص کے لیے مشترک ہے' جو ہر تن تازہ ہوتا ہے' یکتا ہوتا ہے 'مگر اس کا تکرار نہیں ہوتا۔ یہ ایک تجربہ ہے۔ جو ہر وجود زندہ کو درپیش ہوتا رہتا ہے۔

شعور کے مدارج کا تمام سلسلہ اس جڑ سے اپنا آغاز کرتا ہے' جسے طفولیت کا مبسم وجدان کہا جاتا ہے' جس میں اس وقت تک روح کو کسی واضح جہان کا تصور نہیں ہوتا۔ یا جہان کے اندر شعور ذات مفقود ہوتا ہے۔ صرف ان ریاستوں کے بالغ نظر باشندگان جو ذہانت کی رفتوں سے ہٹکتا ہوں 'اور جن کا تعلق ایسی تہذیبوں سے ہو' جو یوں بلندیوں کو چھو چکی ہوں 'ایسے عرفان کے حصول کے اہل ہوتے ہیں۔ یہ درجہ بندی بیک وقت علامتی نظام کی توسیع بھی ہوتی ہے۔ جس کا آغاز ایسی سطح سے ہوتا ہے' جہاں پر ہر شے کے معانی میں علیحدہ علیحدہ مگر مخصوص تصورات اور علامات اختیاز شامل ہوتی ہیں۔ جن کو پہچانا جاسکتا ہے۔ بالکل پچگانہ اطوار کی طرح اس میں "کب" کا سوال نہیں ہوتا۔ اسے فنکار اور دور بین افراد ہی ادراک میں لاسکتے ہیں۔ میں اس اہم عالم ظلمات میں اپنے آپ کو انفعالی حیثیت میں محسوس کرتا ہوں۔ لیکن جب میں عالم بیداری میں ہوتا ہوں 'مگر خیال اور عمل کی انتہائی چابکدستی میں نہیں ہوتا۔ (ایسی حالت صحیح الفہم مفکر اور سرچل اعلیٰ انسان کو بھی شاذ ہی پیش آتی ہے) یہ مسلسل اور ہر آن جب تک کہ میری زندگی میں شعور بیدار موجود ہے 'تو میں سمجھ سکتا ہوں کہ میرے عالم خارج میں کیا ہے اور اس میں میری زندگی کے مضمرات کس قدر ہیں۔ عالمی اتحاد کے نیم خوابیدہ تصورات کے ساتھ جلد عالمی قوانین علت و معلول اور اعداد جو سب پر حاوی ہوتے ہیں اور متحد و پابند رکھتے ہیں اور خالص اعداد کے میدان میں بھی علامات کا وجود عقانصیب۔ کیونکہ ہم محسوس کرتے ہیں کہ بعض شائستہ تعلیمات بعض نشانات میں ایسے مطالب کا اضافہ کرتے ہیں' جن کا اظہار ممکن نہیں' مثلاً "نکون" دائرہ اور اعداد ۷ و ۱۲۔

یہ وسیع کائنات کا تصور ہے' جو ایک ایسی حقیقت ہے' جو ایک روح کے حوالے سے تمام علامات کا مجموعہ ہے۔ کیونکہ نکتوں کی اس صفت میں سے کسی کو استثنا حاصل نہیں۔ جو کچھ بھی ہے اس کی علامت موجود ہے' مادی مظاہر' مثلاً "چہرہ' بناوٹ' چال ڈھال' انفرادی' جماعتی یا یکساں افراد کی' جن کے مطالب کے وجود کا ہمیں علم ہے' اور یہ سلسلہ علم دائمی اور عالمگیر نوعیت کا ہے۔ ریاضی اور طبیعیات جب کسی روح کی بات کریں گے' تو اس سے مراد صرف ایک "روح" ہے۔

تاہم یہ انفرادی عالم جیسا کہ اس کے ساتھ زندگی گزارنے کا تجربہ ہوتا ہے' جبکہ ایک ہی ثقافت 'روحانی عقیدے اور باہم مربوط معاشرے کی جارہے ہوں' پھر بھی کم و بیش مدارج میں باہمی روابط مدار' وجدانی ابلاغ' مہمات' اور تصورات کی تقسیم پر ہوتا ہے' اس سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی نے کوئی شے تخلیق کی ہے جو اس کی اپنی ذات کی ترجمانی کرتی ہے اور اس کے ابلاغ کے مقصد کو پورا کرنے کے لیے زبان 'فن'

مسک (مذہب) الفاظ کے صوتی نظام 'یا اشارات جو خود بھی علامات ہی ہیں' ضروری ہوں گے۔ ابلاغ کے مدارج کی حد تفہیم کے کمال پر ہے 'یہ نہ ہو کہ علامات غلط فہمی کی صورت اختیار کر لے۔ ظاہر ہے کہ غیر ممالک میں رہنے والے باشندوں 'مثلاً ہندوستانیوں یا مصریوں کی زبان' 'رواجات' 'دیوی دیوتاؤں کا نظام' بنیادی الفاظ 'تصورات' 'عمارات اور ان سے متعلق علامات پوری طرح سے نہیں سمجھ سکتے۔ یونانی جو تاریخ سے لاطین تھے 'وہ اجنبی مذاہب کے متعلق اندازہ بھی نہیں کر سکتے تھے۔ ان کی کمزوری کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ وہ اجنبی افراد میں اپنے (یونانی) ثقافتی اقدار اور مسائل کے اثرات کو سمجھنے سے بھی محروم تھے۔ ہمارے اپنے معاملے میں بھی کہ ہم 'روح' 'آتما' 'تاؤ وغیرہ اصطلاحات جو دوسری ثقافتوں میں مروج ہیں' یا دوسرے ممالک کے فلسفیوں کی تخلیق کردہ اصطلاحات ہیں' ان کا صحیح ترجمہ نہیں کر سکتے۔ ہم ان کے الفاظ کی وسعت اور احساس کا اندازہ صرف اسی قدر کر سکتے ہیں جس قدر کہ ہمارے مترادف الفاظ اس مخصوص مفہوم اور اہمیت کی ترجمانی کر سکتے ہیں ہمارے پاس غیر ملکوں کے افکار و جذبات کی ترجمانی کا صرف یہی وسیلہ ہے اور اسی طرح ہم قدیم مصری اور چینی مصوری کو اپنے تجربہ زندگی کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ تمام ثقافتوں کے فن کار ہمارے حساب سے ابھی تک زندہ ہیں' جسے ہم "لافانی" کہتے ہیں۔ وہ بھی ایک معرکہ ہے' جس کا مطلب یہ ہے کہ ہم نے ایک غیر ملکی شاہکار کو اپنے اتحاد خیال کے پیمانے کے سارے زندہ رکھا۔ ہمارے اس رجحان کی وجہ سے نشاۃ ثانیہ کے دور کی سنگ تراشی کے اثرات مرتب ہوئے' جس طرح کہ فرانسیسی کلاسیکی ڈرامہ سیتکا کے اثرات سے متاثر تھا۔

(۲)

علامات کو جب اشیاء کی حقیقت کے طور پر قبول کر لیا جائے یا ان کا تعلق عالم وسعت سے قائم کر لیا جائے 'تو ان کی حیثیت ٹکونین کی بجائے وجود کی ہو جاتی ہے (یہ ممکن ہے وہ کبھی کبھی ٹکونین کی جگہ بھی لے لیں) اس لیے وہ قوانین مکان کے تحت عمل کرتے ہیں۔ علامات کے معاملے میں مکانی علامات سب سے زیادہ معقول ہیں۔ لفظ صورت یا "ہیئت" ہی کو دیکھیں' یہ صاف صاف وسعت مکانی ہی کا اظہار کرتا ہے' بلکہ موسیقی کی داخلی صورتیں بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔ جیسا کہ ہم آگے چل کر اس کا جائزہ لیں گے' مگر توسیع "شعور بیدار" کی حقیقت کا ثبوت ہے۔ اور یہ انفرادی حیات کے صرف ایک پہلو پر مشتمل ہے۔ مگر تضاد قدر کے وجود سے مضبوطی سے مربوط ہے۔ نتیجتاً "حقیقی شعور خواہ وہ احساس کی صورت میں ہو یا بیداری کی صورت میں' ایسی حالت میں پیدا ہوتا ہے' جب کہ ہم اپنے ماضی سے آشنا ہوتے ہیں۔ ہم صرف اسی حالت میں اپنے تاثرات کی نشاندہی کر سکتے ہیں "ان کے متعلق سوچ سکتے ہیں" جیسا کہ بالعموم ہم کہنے کے عادی ہیں' مگر جہاں تک حیوانات کی حسی زندگی کے ماضی کا تعلق ہے' وہ انسانی ماضی کی عبوری تفہیم ہی کی قواعدی صورت ہے' یعنی جو کچھ وقوع پذیر ہوتا ہے' اس کی نوعیت عبوری ہے۔ کیونکہ سلسلہ حادثات ناقابل تنسیخ ہے مگر ہر قسم کی اہمیت بھی عبوری ہی ہوتی ہے۔ مصری مقبروں کے ستونوں کا مشاہدہ کریں' جو سیاحوں کی رہنمائی کے لیے نصب کیے گئے ہیں' انھیں ڈورک زنجیروں سے عمارات کے ساتھ باندھ

دیا گیا ہے' اور قدیم عربی باسلیق جو دلیلیوں کو تقویت دینے کے لیے استعمال کیے گئے ہیں۔ نیز تعمیر نو کے دوران ان کی عمودی حالت کو برقرار رکھنے کے لیے استعمال کیا گیا ہے' ہم جب کسی قدیم امور اہمیت کا مشاہدہ کرتے ہیں تو محسوس کرتے ہیں کہ اس کا دوبارہ وقوع پذیر ہونا ممکن نہیں یعنی اس کی زمانی وسعت کا عہد ختم ہو گیا ہے۔ مگر ایک گہرا تعلق 'جو آغاز ہی سے محسوس کیا جا رہا ہے۔ مکان اور موت کے مابین موجود ہے۔ انسان ہی ایک ایسی مخلوق ہے' جو موت سے آشنا ہے' باقی حیوانات ضعیف کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اور انھیں اس کا صرف اسی قدر شعور ہوتا ہے جو لحاقی حال میں ان پر وارد ہوتا ہے اور جسے وہ غالباً "ابدی سمجھتے ہوں گے۔ ان کی زندگی ان بچوں کی طرح ہوتی ہے' جو ابتدائی عمر میں ازروئے مصوم سمجھے جاتے ہیں۔ انھیں زندگی کے متعلق کچھ پتہ نہیں ہوتا' اور اگر ان پر موت وارد ہو جائے تو وہ یہ جانے بغیر کہ ان پر کیا گذر رہی ہے' مر جاتے ہیں۔ صرف پوری طرح باشعور انسان جو زبان کے شعور کی بنا پر اور بصارت کے باعث (معقولیت و ادراک کے علاوہ) موت یا فنا کے شعور کا حامل ہوتا ہے۔ یہ ماضی کے تجربات کے ناقابل تنسیخ یقین کی وجہ سے ہے۔ ہم زبان ہیں۔ مگر ہمیں تاریخی شعور بھی حاصل ہے۔ اس شعور میں موت اور موت کے ساتھ ولادت دو مختلف چستان ہیں۔ انسان کے علاوہ باقی تمام مخلوقات کی زندگی کا ہوا بغیر کسی تحدید کے جاری رہتا ہے۔ یعنی انھیں کسی مقصد حیات کا شعور علم نہیں ہوتا۔ جو ایک فریضہ ہے' جس میں دورانیہ اور آرزو دونوں شامل ہیں۔ یہ ایک گہری اور اہم شناخت ہے کہ ہمیں اپنی داخلی زندگی کا شعور بیدار میسر ہوتا ہے۔ بعض اوقات بچوں کو بھی اپنے قریبی لواحقین کی موت کی وجہ سے فنا کے تصور سے آگاہی ہو جاتی ہے۔ ایک مردہ جسم کو دیکھ کر بچہ اپنی حیات کے انجام سے باخبر ہو جاتا ہے۔ اس سے ہمے کائنات کے اس پہلو یعنی "مکان" سے بھی آشنا ہو جاتی ہے' جس میں وہ اپنے آپ کو ایک اجنبی فرد سمجھنے لگتا ہے۔ جو ایک نامعلوم وسعت کائنات میں مقیم ہے۔ "ایک پانچ سالہ بچے اور "انا" کے مابین ایک قدم کا فرق ہے۔ مگر ایک نومولود اور پانچ سالہ بچے کے مابین فاصلہ بہت زیادہ ہے۔" یہ مقولہ ٹالسٹائی کا ہے۔ حیات کا فیصلہ کن لمحہ اس وقت شروع ہوتا ہے' جبکہ ایک شخص "انسان" بنتا ہے اور اسے اس عظیم کائنات میں اپنی شدید تنہائی کا احساس ہوتا ہے اسے پہلی بار اس کی وسعتوں سے خوف آنے لگتا ہے۔ یعنی وہ انسانی لازمی خوف جو موت سے ودیعت کیا گیا ہے۔ عالم نور کا خاتمہ' جامد مکانی وسعت میں ناگزیر ہے۔ ہمیں سے یعنی موت کے خوف سے عبادت کے ارفع افکار کا آغاز ہوتا ہے۔ ہر مذہب۔ ہر سائنسی تحقیق اور ہر فلسفے کا آغاز اسی نقطے سے ہوتا ہے۔ ہر بڑا علامتی نظام کسی مردے کے مسلک یا احرام ہی سے وجود میں آتا ہے۔ خاص طور پر لاش کو ٹھکانے لگانے کے نظام یا رواج سے اور قبروں کی زیبائش سے متعلق ثقافت کے روح کے انجام کے متعلق مسلک اور عقیدے کا پتہ چلتا ہے۔ مصریوں کا اسلوب فرعونوں کے مقبروں اور مندروں سے ظاہر ہوتا ہے۔ جبکہ یونانی لاشوں کو جن مشکوں میں رکھ کر دفناتے تھے "ان پر ہندی اشکال بناتے تھے اور عرب زمین دوز قبروں اور پتھروں کے تابوتوں میں مردے دفن کرتے تھے۔ مغربی مذہب میں اپنے گرجوں میں حضرت عیسیٰ کی قربانی یا موت کا ہر روز پادری کی نگرانی میں تذکرہ کرتے ہیں۔ اس سے ایک تو اس قدیم خوف کا پتہ چلتا ہے' جو موت کے متعلق پایا جاتا تھا' نیز ان تمام مختلف طریقہ ہائے تدفین سے اس تاریخی کیفیت کا پتہ چلتا ہے' جو ان ثقافتوں میں قدیم دور سے پائی جاتی ہے۔ کلاسیکی مذہب میں افراط حیات کے

حال سے علیحدگی اور عرب دنیا میں قبر پر دعاؤں اور خیرات کی رسوم کی ادائیگی کے تصور سے روح کی بالیدگی اور موت پر فتح کی ترکیب کرتے ہیں۔ جبکہ فاؤستی تہذیب میں استغفار کا اظہار حضرت عیسیٰ کا مجسمہ لگا کر دوائی زندگی کا حصول یقینی بناتے ہیں۔ جب تک کہ ہمیں یہ شعور حاصل ہے کہ ابھی تک ہم زندہ ہیں اور ہمارا وجود حصہ ماضی نہیں۔ اس وقت تک ہمارا ماضی سے کوئی تعلق نہیں جو بہترین زمانہ ہے وہ مستقبل ہے۔ مگر انسان ماضی سے بے خبر نہیں۔ لہذا ہر نئی ثقافت نئے عالمی نقطہ نظر کے ساتھ پروان چڑھتی ہے۔ یعنی اوراک عالم میں اچانک موت کی جھلک کا راز بھی موجود ہوتا ہے۔ یہی وہ دور تھا کہ دنیا کے خاتمے کا تصور مغربی یورپ میں پھیلا (تقریباً ایک ہزار عیسوی) اور عیسائیت میں فاؤستی روح تولد ہوئی۔

قدیم انسان جو موت سے حیرانی میں مبتلا تھا اپنی روح کی پوری کوشش سے اس کے راز کو معلوم کرنے میں لگا رہا کہ کسی نہ کسی طرح اس سنگدل موت پر قابو پا کر دنیا کو حیرت میں مبتلا کر دے اور اسے اتنی وسعت عطا کرے کہ اس کا زمانہ حال کبھی ختم نہ ہو اور یہ سلسلہ علت و معلول ہمیشہ جاری رہے۔ موت کی وجہ سے یہ دنیا ہر وقت موت کے خوف کی وجہ سے اپنے خاتمے سے خائف ہے۔ اس کے خلاف غیر شعوری طور پر ہر اوراک میں دفاع کا جذبہ موجود ہے، مگر اس کا اولین مہم اس روح کو بچانے کا منصوبہ ہے جو ہم سے جدا ہو چکی ہے۔

یہ دوام زندگی کی اولین منزل ہے۔ احساس خودی اور احساس عالم دونوں متحد ہو کر راہ عمل اختیار کر لیتے ہیں۔ اور ہر ثقافت خواہ اس کی بنیاد داخلی حالات پر یا خارجی حالات پر نظری یا عملی طور پر صرف اسے ایک ہی شدید احساس ہوتا ہے کہ مسئلہ بنی نوع انسان سے متعلق ہے اس کے بعد جو کچھ بھی ہماری راہ میں رکاوٹ کا باعث بنتا ہے (خواہ وہ رکاوٹ ہو یا رکاوٹ کا محض تاثر) جیسا کہ حیوانات اور بچے بھی محسوس کرتے ہیں۔ مگر محض تاثراتی طور پر کیونکہ بچے اور حیوان اس اہم مسئلے (فنا، وقت) پر کوئی عملی اقدام نہیں کر سکتے۔ جب انسان کو شعور ہوتا ہے تو وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے آس پاس صرف اشیاء ہی نہیں بلکہ با معنی اشیاء ہیں۔ جیسا کہ عالمی تناظر میں ہر شے کا کوئی نہ کوئی مقصد اور معانی ہیں۔ آغاز میں تو ہر شے کا انسان سے کوئی نہ کوئی رابطہ تھا، مگر اب انسان کا بھی ان اشیاء سے رابطہ استوار ہو چکا ہے۔ یہ اشیاء ہی اس کے وجود کی علامت ہیں۔ اور اس طرح ہر اصلی شے کی روح جو داخلی بھی ہے غیر شعور اور ضروری بھی۔ علامتی نظام کا آغاز موت سے ہوتا ہے جس میں 'مکان' اپنے راز افشا کرتا ہے۔ ہر علامتی نظام میں دفاع مضمر ہوتا ہے۔ یہ ایسا نظام ہے جس میں (Scheu) یعنی نفرت اور محبت دونوں متضاد صفات بیک وقت موجود ہوتی ہے۔ (یعنی مخالفت اور احترام دونوں جذبات اور عمل بیک وقت موجود ہوتے ہیں)۔

ہر وجود فانی ہے، صرف انسان ہی نہیں بلکہ زبانیں، نسلیں، ثقافتیں سب عارضی ہیں۔ آج سے چند صدیوں بعد کسی مغربی ثقافت کا وجود نہیں ہوگا۔ کوئی جرمن، انگریز یا فرانسیسی نہ ہوگا جس طرح کہ رومی عہد کا کوئی جسطہ کا پیرو کار باقی نہیں۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ انسانی نسلوں کی ترتیب کا تسلسل ناکام ہو گیا ہے،

بلکہ اشخاص کی داخلی کیفیت تھی جس نے انسانی نسلوں کو متحد رکھا۔ اب اس کا وجود باقی نہیں۔ کلاسیکی دور میں رومیوں کا شہری نظام بھی صرف چند صدیاں قائم رہا اور اس کی تمام قوت و اقتدار بکھر کر رہ گئی۔ مگر عظیم ثقافتوں کا قدیم تناظر کسی نہ کسی دن تو ختم ہوتا ہی تھا اور اسی کے ساتھ تاریخ عالم کا ڈرامہ بھی۔ یعنی انسان کی ذات اور آگے بڑھ کر نباتات اور حیوانات کے مظاہر، یعنی سطح زمین پر تمام موجودات بلکہ خود کہ ارض 'سورج' بلکہ نظام شمسی کی ساری کائنات فن بھی فانی ہے۔ نہ صرف انفرادی خدمات بلکہ خود فن کار بھی۔ ایک دن ایسا آئے گا کہ ڈیمینکس کی آخری تصویر اور موزارٹ کی آخری سلاخ تک موجود نہ ہوگی۔ ممکن ہے کہ کوئی رنگین کینوس اور چند تصویحات باقی رہ جائیں۔ کیونکہ ان کا نظارہ کرنے والی آخری آنکھ اور اس کی سماعت کرنے والا آخری کان بھی باقی نہ ہوگا۔ ہر فکر، ہر عقیدہ، اور ہر سائنس کو ایک دن مرنا ہے۔ کیونکہ ان کی ابدی صداقتوں کی جن کو ضرورت تھی وہی باقی نہ رہے تو ان کے وجود کا مقصد کیا ہوگا یہ ستارے جو حقیقت بینوں کے نزدیک فی نفسہ علیحدہ علیحدہ دنیا ہے جن پر نیل اور فرات کے ہیئت دان صدیوں تحقیق کرتے رہے ہیں۔ اور ہماری آنکھوں کو وہ ان کی چشم ہیئت بین کے مقابلے میں مختلف نظر آتے ہیں۔ اور پھر ہماری نگاہیں بھی تو فانی ہیں۔ اور وہ شے جو ہمارے علم و ادراک میں ہے سب فانی ہے۔ حیوان کو اس کا علم نہیں اور جس شے سے وہ لاعلم ہے اس کے نزدیک اس کا دنیا میں کوئی وجود نہیں۔ مگر ماضی کے تمام نشان مٹ جاتے ہیں اور وہ آرزوئیں جو ماضی کو گہرے معانی پہناتی ہیں وہ بھی ختم ہو جاتی ہیں۔ پس یہ صرف وہ انسانی تجربہ ہے جو کائنات کے وجود کی شہادت دیتا ہے اور یہاں اس مقولے کو دہرائے بغیر ضروری نہ ہوگا جو پہلے بھی کئی بار دہرایا جا چکا ہے کہ دنیا فانی ہے۔

ہم غیر محسوس طور پر واپس مسئلہ مکان کی طرف لوٹ آئے ہیں۔ اگرچہ اب اس کی شکل و صورت حیران کن طور پر نئی ہو گئی ہے۔ فی الحقیقت یہ ان تصورات کا قدرتی نتیجہ ہے کہ ہمیں یہ مسئلہ قابل حل نظر آتا ہے۔ یا ذرا عاجزی کے ساتھ اظہار کریں تو وضاحت سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ جس طرح کہ نظریہ زمان قضاء قدر کے حوالے سے جامع طور پر قابل فہم بن گیا۔ ہمارے لمحہ شعور سے لے کر آج تک نتیجہ خیز اور مست یافتہ حیات تجربات کی گہرائیوں کے تناظر سے گزر کر خود آشنا ہو چکی ہے۔ ہر شے وسعت پذیری کے عمل سے سرشار ہے۔ مگر ابھی تک مکان کی ایسی صورت نہیں۔ اس کی وسعت ثابت نہیں ہو سکی۔ مگر توسیع کے لیے اس کی حرکت کا عمل جاری ہے۔ یہ یہاں سے وہاں تک حرکت پذیر رہتی ہے۔ عالمی تجربہ گہرائی کے تصور سے مربوط ہے (فاصلے کا تصور بھی یہی ہے)۔ ریاضی کے تجریدی نظام میں گہرائی کو طوالت کے ساتھ طویل اور عرض کو تیسرا بعد سمجھا جاتا ہے۔ مگر عناصر کی یہ تثلیث آغاز ہی سے اپنی ترتیب میں غلط سمت کی رہنمائی کرتی ہے۔ کیونکہ ہمارے تاثر کے مطابق جو ہم نے مکانی عالم کے متعلق قائم کیا ہے۔ یہ عناصر بلا خوف تردید مساوی نہیں۔ جتناں ہونے کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ طول اور عرض تجرباتی طور پر ایک اکائی ہیں، رقم محض نہیں (یہ جملہ ارادی طور پر لکھا گیا ہے) یہ صرف ادراک کی ایک صورت ہیں۔ یہ صرف تاثر حواس کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مگر گہرائی فطرت کے تاثر کی نمائندہ ہے۔ اور اسی سے آغاز جہاں ہوتا ہے۔

تیسرے اور دیگر دو ابعاد میں امتیاز کے متعلق یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ریاضی کے لیے قطعاً "اجنبی" ہے۔ اور غور و فکر اور حسی افعال کے بھی منافی ہے۔ اگر اسے عق میں توسیع دی جائے تو اس کی وجہ سے اول الذکر "مکانی الذکر" میں تبدیل ہو جائے گا۔ فی الحقیقت کمرائی اول حقیقی بعد ہے اور اس لفظ کی یہی حقیقت ہے۔ اس صورت میں شعور بیدار فعال ہوتا ہے جب کہ دوسری حالت میں اس کی حیثیت انفعال ہوتی ہے۔ یہ ایک مخصوص علامتی نظام ہے جو اپنی مخصوص ثقافت میں اچھی طرح سے سمجھا جاتا ہے۔ جو اس کے اصلی ابتدائی اور حقیقی عناصر کی وجہ سے بیان کیا جاسکتا ہے۔ جو تجربے کے قابل ہوتے ہیں۔ عق کا تجربہ (یہی وہ محل ہے جس پر آئندہ تمام دلائل کا انحصار ہے) ایک ایسا عمل ہے جو تمام کا تمام اضطراری اور ضروری ہے۔ چونکہ یہ تحقیقی ہے جس کے نتیجے میں انا اپنی دنیا قائم رکھتی ہے۔ گویا کتنا چاہیے کہ انا کا یہ فعل عمل نیابت ہی ہے۔ تاثرات کے تواتر کی بنیاد پر خودی یا انا اپنی وحدت قائم کرتی ہے۔ ایک متحرک تصویر جسے جوئی ادراک میں لایا جاتا ہے۔ یہ اصول علت و معلول کے تحت آجاتی ہے۔ اس لیے جب یہ کسی انفرادی روح کے تصور کی صورت اختیار کرتی ہے اس کا وجود عبوری اور فنا پذیر ہو جاتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ استدلال سے اس کی مخالفت بھی ممکن ہے اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ توسیع لامتناہی نوعیت کی ہے۔ اور یہ کہ اس کا عمل مختلف ہوتا ہے۔ صرف وہ نہیں جو ایک بچے اور جوان آدمی کی مثال سے واضح کیا گیا تھا۔ یا مرد صحرائی اور شہری باشندوں کے موازنے سے یا چینی اور رومی باشندوں کے ثقافتی فرق سے سمجھنے کی کوشش کی گئی تھی۔ مگر اصل فرق وہ ہے جو ہر ایک شخص اور دوسرے شخص کے مابین ہوتا ہے۔ جو اپنے اپنے جہاں کا مقابلہ غور و فکر سے یا تبدیلی کی بنا پر یا مستعدی سے یا ٹھنڈے دل اور پر سکون انداز سے کرتے رہے ہیں۔ ہر فنکار فطرت کی تصویر کشی خطوط یا لے سے کرتا ہے ہر ماہر طبیبات "یونانی" عرب یا جرمن فطرت کو علیحدہ علیحدہ اجزاء میں تقسیم کرتا ہے تاکہ اس کا مطالعہ کر سکے مگر کوئی اسے سمجھ نہیں سکا۔ اس کی کیا وجہ ہے؟ کیونکہ ان میں سے ہر ایک کا فطرت کا تصور اور تخیل اپنا اپنا تھا۔ اگرچہ سادہ مزاجی کی بنا پر ہی سہی۔ مگر ہر ایک کا اعتقاد تھا کہ اس کی اور عالمی نجات کے متعلق اس کا تصور درست تھا۔ اور ہر ایک کا یہ بھی خیال تھا کہ دوسرے بھی اس کے تصور سے متفق ہیں۔ فطرت ایک ایسی ملکیت ہے جس پر ہر شخص کا دعویٰ ہے اور دعویٰ داروں کی تعداد اتنی زیادہ ہے کہ اب ان کی تعداد میں اضافے کی گنجائش نہیں۔ فطرت مخصوص ثقافت کی فعالیت ہے۔

(۳)

کانٹ کا خیال تھا کہ اس نے یہ اہم مسئلہ حل کر دیا ہے کہ استخراجی قیاس کا عنصر قدیم سے موجود تھا یا یہ تجربے کی بنیاد پر وجود میں آیا۔ اس کے مقبول تصور کے مطابق مکان، ادراک کی ایک ایسی صورت ہے جو تمام عالمی تاثرات کی تہ میں پائی جاتی ہے مگر ایک غیر محتاط بچے اور حالت خواب شخص کے تصور میں یہ

دنیا غیر محسوس اور متذبذب ہے۔ اور اس کا اپنے ارد گرد عالمی ماحول کے متعلق رد عمل کشاکش پر مبنی عملی اور تکنیکی ہوتا ہے۔ جو تکنیکوں کی آزادانہ حرکت پر مسلط کر دیا گیا ہے۔ جیسا کہ جنگلی پھولوں کو ان کے حال پر چھوڑ دیا جاتا ہے کہ وہ اپنا تحفظ خود کریں۔ اسی کے نتیجے میں حسی توسیع ذات اپنے آپ کو معقول سے ابعادی نظام میں درستی کا شکار بنالیتا ہے۔ اور یہ صرف بالغ ثقافت کا شہری باشندہ ہی اس چمکدار خیرہ کن بیدار شعور میں زندگی بسر کر سکتا ہے۔ اور یہ صرف اسی کا تصور ہے کہ مکانی کلی طور پر حسی زندگی سے محروم ہو چکا ہے۔ اور بالکل مردہ ہونے کی وجہ سے زنان سے لائق (اجنبی) ہو چکا ہے اور اس کے وجود کا وجدانی ادراک نہیں ہوتا بلکہ یہ صرف دلائل ہی سے ادراک کیا جاسکتا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ "مکان" جس کا کانٹ نے اپنے ارد گرد مشاہدہ کیا اس پر اسے غیر مشروط یقین تھا۔ اور جبکہ وہ ایک ایسے نئے نظریے کو ترتیب دے رہا تھا اس کے شار لینی آباء اجداد کے نزدیک ایسی سخت اور درشت شے کا کوئی وجود تک نہ تھا۔ کانٹ کی عظمت اس میں ہے کہ اس نے ایک "قیاسی ہیئت" کی تشکیل کی۔ مگر جب اس نے اس کا اطلاق کیا تو اس میں اسے قیاسی کی بجائے حقیقی امر کے طور پر پیش کیا "زنان" کوئی ادراکی تصور نہیں ہے یہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں۔ بالخصوص اس بحث کے نقطہ نظر کے مطابق اس کی ہرگز کوئی صورت نہیں۔ اشکال کا وجود صرف وسعت میں ہوتا ہے۔ اور مکان کے متقابل تصور کے علاوہ ان کی طلب کا کوئی امکان نہیں۔ مگر پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا "مکان" کے لفظ میں اتنی وسعت ہے کہ وہ ان باقاعدہ مطالب کو واضح کر سکے جو وجدانی طور پر ادراک کیے گئے ہیں۔ اور سب سے بڑھ کر یہ تصور بھی موجود ہے کہ "صورت ادراک" فاصلے کی کمی بیشی کے ساتھ متغیر ہوتا رہتا ہے۔ دور سے ہر سلسلہ کوہ ایک میدان کی صورت میں نظر آتا ہے کوئی شخص یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ چاند ایک مجسم صورت میں دکھائی دیتا ہے کیونکہ نگلی آنکھ میں اتنی قوت نہیں ہوتی۔ یہ صرف دور بین کی مدد سے دور کی اشیاء کا ادراک کرتی ہے یعنی جب کہ مصنوعی طور پر فاصلہ کم کر لیا جاتا ہے تو فاصلے کی کمی کے ساتھ ساتھ مکانی صورت واضح ہوتی جاتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادراک فاصلے کی فعالیت ہے۔ مزید برآں جب ہم کسی شے کا دوبارہ بیان کرتے ہیں تو ہمیں قطعی صورت میں یاد نہیں ہوتا کہ وہ کون سے تاثرات تھے جو ہم پر قائم ہوئے تھے مگر ہم صرف اپنے خیالات کی نمائندگی کر دیتے ہیں۔ اور مکان کی تصویر انھیں خیالات پر قائم کر لیتے ہیں۔ مگر یہ بیان کردہ صورت غلط فہمی پر بھی مبنی ہو سکتی ہے۔ اور فی الحقیقت ہم کسی زندہ وجود کو غلط طور پر بھی پیش کر سکتے ہیں۔ کانٹ کو بھی تو غلط فہمی ہو سکتی تھی۔ اور عین ممکن ہے کہ وہ ادراکی صورت اور بصری صورت میں تمیز نہ کر سکا ہو اور اس نے جو تصورات مکان کے متعلق پیش کیے وہ دونوں تصورات کی ترجمانی کرتے ہوں

کانٹ نے زمانی مسئلہ کو ریاضیاتی اصولوں سے متعلق کر کے تباہ کر دیا۔ فی الحقیقت وہ حسابی کلیات کو غلط سمجھا۔ اسی بنیاد پر وہ ایک ایسے زمان کو جو اس کے مطابق ایک بموت تھا اسے حیات اور ست کی صفات سے محروم کر دیا اور اس کے نتیجے میں صرف زمانی منصوبہ باقی رہ گیا۔ اور جب اس نے مکان کو ہندسہ کے ساتھ مربوط کر دیا تو اسے بھی تباہ کر دیا۔

کانٹ کے ان مفروضات کی تشکیل کے بعد گاس نے اپنے غیر اقلیدی ہندسے کو پہلے دریافت کیا۔ اور اس میں اپنی داخلی قدر و قیمت کو بے داغ انداز میں ظاہر کیا۔ اور یہ ثابت کیا کہ ریاضی میں متعدد سر ابعادی صورتیں موجود ہیں۔ جن میں استخراجی یقین بھی شامل ہے اور ان میں سے کسی ایک کو بھی نمایاں کر کے "ادراکی صورت" عطا نہیں کی جاسکتی۔

یہ بہت بڑی غلطی تھی بلکہ پولر اور سینک کے نزدیک ناقابل معافی (دونوں کانٹ کے ہمعصر تھے) کہ کلاسیکی ہندسہ کی بنا پر (جو ہمیشہ کانٹ کے پیش نظر رہا) فطرت کی تعبیر کی جو اس نے اپنے ماحول میں مشاہدہ کی۔ اس کا مشاہدہ اپنے قرب و جوار کے ماحول تک محدود رہا۔ اور وہ بھی ایسے معاملات میں جن سے غور و فکر کے گوشے اور روابط انتہائی مختصر تھے۔ مستقل تاثرات اور قوانین ہندسہ یقیناً "بہم مربوط ہیں۔ مگر غلطی کی رو سے درست اتفاق رائے صرف بصارت یا اوزار ہائے پیمانہ سے ممکن نہیں۔ دونوں ایک حد پر پہنچ کر درست کے اعلیٰ معیار پر قائم نہیں رہ سکتے۔ اور مناسب مقام سے بہت نیچے رہ جاتے ہیں۔ یہ ثابت کرنا بھی مشکل ہے کہ غیر اقلیدی ہندسہ کی وہ کون سی نوعیت ہے جو مکان کے لیے تجرباتی طور پر مفید ثابت ہو سکتی ہے۔ بڑے پیمانے پر یا طویل فاصلے کی نسبت سے جہاز، عتہ، مکمل طور پر ادراکی تصویر پر غلبہ پالیتا ہے۔ مثلاً "کسی تصویر میں ایک بڑے خطہ ارضی کو دیکھنا" ادراکی صورت ریاضی کے باطل متخالف نظر آتی ہے۔ کسی بھی کشادہ مقام پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہو گا کہ افق طر جاکر متوازی خطوط مل جاتے ہیں۔ مغربی اور چینی تصویروں میں یہ تصور بالکل یکساں ہے۔ اور اس مفروضے پر قائم ہے۔ اور موجودہ ریاضی جو ان کے اس تصور پر قائم ہے غلطی سے بالکل پاک ہے۔

تجرباتی عقل جو انتہائی کیفیات پر مبنی ہے، متعدد عددی تقریبات کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ موسیقی اور شاعری، مصرع، چین اور مغرب کی تمام تصویر کشی، ایک مفروضے کے تحت اس امر سے سختی سے انکار کرتے ہیں کہ مکان میں کوئی ریاضی پر مبنی ڈھانچہ دیکھا گیا ہے یا محسوس کیا گیا ہے اور یہ محض اس وجہ سے ہے کہ تمام جدید فلسفی، تصویر کشی کو بہت ہی کم سمجھتے ہیں اور وہ اس تضاد کو سمجھنے سے بھی قاصر رہے ہیں۔ افق میں یا ہر اس شے میں بصری تشکیل کسی معین منصوبے کی ست گذرتی ہے۔ وہ کسی ریاضیاتی اصول کے تحت عمل کی اہل نہیں۔ کسی وسیع قطعے کی تصویر میں قلم کا ہر نقطہ جو مصور کے موئے قلم سے وجود میں آتا ہے، اس امر سے انکار کرتا ہے کہ اس پر کسی علت کی چھاپ لگی ہے۔

چونکہ ریاضی کی اقدار کا تعلق زندگی کی تجربی صورت سے ہے۔ اس لیے تینوں ابعاد کی کوئی فطری حد نہیں ہے۔ مگر جب یہ مسئلہ تجرباتی تاثرات کی سطح اور عقل سے الجھتا ہے تو علمی میدان کی غلطی کی بنیاد پر ایک اور غلطی سرزد ہو جاتی ہے۔ یعنی مشوش توسیع کی بھی کوئی حد نہیں ہوتی، حالانکہ ہماری آنکھ مکان کا صرف روشن حصہ دیکھ سکتی ہے۔ اور مخصوص لمحات میں اس کی روشن حدود بھی لامائل نہیں ہوتیں۔ وہ ستارہ ہائے افلاک یا روشن ماحول تک ہی محدود رہتی ہیں۔ قابل بصارت، جہان، کلی طور پر روشنی میں سد راہ

ہوتی ہے۔ چونکہ بصارت کا انحصار روشنی کی شعاعوں پر ہے، یا ان کے انعکاس پر۔ یونانیوں نے اپنا نظریہ اسی پر قائم کیا اور پھر اس میں مزید کسی اضافے یا رد و بدل کی کوشش نہیں کی۔ یہ مغربی ثقافت کا کام ہے کہ لامحدود کائناتی مکان کا تصور پیش کیا۔ ایک لامتناہی نظام ستارگان، غیر محدود فاصلے جو بصارت کی حدود کے امکانات سے ماورائی ہیں اور یہ داخلی بصیرت کی تخلیق ہے۔ آنکھ اس حقیقت سے آشنا نہیں ہو سکتی اور دوسری شافتوں کے افراد کے لیے یہ لامتناہیت کا تصور قابل فہم و ادراک نہیں۔

(۴)

گاس کی دریافت نے جدید ریاضی کے طریق کار کو بالکل بدل دیا جو بیان دیا گیا وہ یہ تھا کہ سر ابعادی توسیعات کی تائید میں متعدد قابل قبول شکلیات پیش کی جاسکتی ہیں۔ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان متعدد شکلیات میں سے وہ کون سی ہے جو حقیقی تصور پر منطبق ہوتی ہے۔ ایسا سوال کرنے والوں نے غالباً سسٹم کو ہرگز نہ سمجھا۔ کیا ریاضی ایسے کارآمد تصورات اور دلائل پیش کر سکتی ہے جو زندگی، زمان اور فاصلے کی معقول تشریح کر سکیں۔ نیز ایسے عالمی تصورات جو خالصتاً اعداد پر مبنی ہوں اور قابل قبول ہوں یعنی حقیقی بنیاد پر قائم ہوں۔ لیکن ایسی صورت میں زمان کا وجود نہ ہوگا۔ جب کہ علاوہ ازیں جو کچھ بھی ہمارے علم میں ہے، اس کی بنیاد علت و معلول کی منطق پر ہے، تجربے پر نہیں۔

اس استدلال کے بعد وجدانی ادراک کے طریق کار اور ریاضی کی صوری زبان میں فرق ظاہر ہو گیا۔ اور نکوین مکان کا بعید مکمل گیا۔

چونکہ نکوین موجود کی بنیاد ہے، یعنی تاریخ کا تسلسل حیات۔ جو مردہ فطرت کی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ نامیاتی حیات ایک میکانی عمل ہے۔ جس میں قانون علت و معلول اور علت و معلول فی نفسہ تسویہ پذیر ہو چکا ہے، تو اس سے یہ ثابت ہوا کہ ست بندی ہی وسعت کی بنیاد ہے۔ جب راز حیات معلوم ہو گیا تو اور زمان کی بنیادی صورتوں کی اصطلاح کا ادراک ہو گیا (یا ہماری داخلی حیات کے لیے اس کی نشاندہی ہو گئی) تو اس عمل کے نتیجے میں مکان کی اصطلاح وجود میں آئی۔ ہر توسیع جس کی تکمیل ہو چکی اور عقل کے تجربے نے اپنا کام مکمل کر لیا۔ اور زبان کی اصطلاح نے جوشاندہی کی تھی وہ عمل توسیع ہی تو ہے۔ اولیں طور پر بالحواس۔ (زیادہ تر بذریعہ بصارت) اور مابعد ذہنی طور پر عقل اور فاصلے کے تصورات کے ذریعے، یعنی سطح مستوی تجربہ نما کی منزل سے حقیقی عظیم کائنات ایک منظم عالمی صورت میں پوشیدہ توانائی بافضل کا اظہار ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں۔ اور یہی عمل احساس ہمارے لیے ہر جسم کے ادراک کا سبب بنتا ہے کہ ہم ایک وسیع دائرے میں ہیں اور یہ ضروری ہے کہ اس ابتدائی تاثر کا تعاقب کیا جائے تاکہ وہ عالمی حقیقت جو ہمیں نظر آتی ہے ہم اس کا یقین کر سکیں اور وہ صرف ایک ہی حقیقت ہے، جس کی صداقت میں کوئی شبہ نہیں اور وہ

"مکانی بعد" ہے۔ جو انسان کی داغیت سے آغاز ہو کر باہر کی طرف قائلے میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ "مقام" "مستقبل" اور "سہ ابعادی تجریدی نظام" یہ سب میکانیکی نمائندہ صورتیں ہیں۔ حقائق زندگی نہیں۔ عقی کے تجربے سے احساس پھیل کر عالمی صورت تشکیل کرتا ہے۔ ہم یہ پہلے دیکھ چکے ہیں کہ سمت شعاری ہی زندگی میں ناقابل تغیر ہونے کی علامت ہے۔ اور خود ہماری ذات میں ایسی کوئی شے موجود ہے جو زمانی کیفیات کو ہماری جبلت میں عقی کی حیثیت سے احساس دلاتی رہتی ہے۔ اسی کو یک سمتی عالم کا نام دیا جاتا ہے۔ یعنی ہماری ذات سے باہر کائنات کی سمت۔ مگر یہ حرکت کبھی اس کے برعکس یعنی افق سے ہماری ذات تک عمل میں نہیں آتی۔ انسانی اور حیواناتی جسمانی حرکات اسی مفہوم میں ختم ہو جاتی ہیں۔ ہم آگے بڑھتے ہیں۔ مستقبل کی طرف گامزن ہوتے ہیں۔ ہم منزل کی طرف قدم قدم نزدیک پہنچتے ہیں۔ مگر ہمارا عالم ضعیفی یعنی پیرانہ سالی، سدرہا ہوتی ہے اور ہم ہر نگاہ میں اپنا ماضی محسوس کرتے ہیں۔ جو ایک تاریخ بن چکا ہے۔

اگر ہم امور مدرکہ کو کوئی بنیادی صورت دے سکیں، مثلاً "علت و معلول کا سلسلہ یا قضاؤ قدر کے بے لچک فیصلے" تو ہم اسی انداز میں مکانی عقی کو "درشت وجود زمانی" کا نام دے سکتے ہیں۔ جسے نہ صرف انسان بلکہ حیوانات بھی اپنے ارد گرد ماحول میں محسوس کرتے ہیں۔ اور اسے قضاؤ قدر کے طور پر قبول کرتے ہیں۔ بلکہ اسے حواس خمسہ یعنی لہس، بصر، سماعت، خوشبو، یا حرکت کرتا ہوا محسوس کر سکتے ہیں۔ اس قدر سخت جانچ پڑتال کے بعد اس میں جامعیت پیدا ہوتی ہے اور یہ سلسلہ علت و معلول کے تحت آ جاتا ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ ماحول موسم بہار کی طرف رواں ہے اور ہم جانتے ہیں کہ بہار کیسی ہوتی ہے۔ اور ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ زمین گردش دوری کے ساتھ ساتھ گردش محوری کی بھی مرکب ہوتی ہے اور موسم بہار کا دورانیہ ان نوے گردش ہائے محوری تک محدود ہوتا ہے جنہیں ایام کہتے ہیں۔ زمان سے مکان پیدا ہوتا ہے مگر مکان زمان کو موت عطا کرتا ہے۔

کائنات اگر مختصر بات کرتا، تو وہ دو مختلف اقسام اور ادراک کی بجائے زمان کو ادراک کی صورت اور زمان کو صورت مدرکہ کا نام دیتا۔ تو اس عمل سے اسے ان دونوں کے مابین رابطے کی سمجھ آ جاتی۔ منطقی، ماہر ریاضی، یا سائنس دان اس گہری سوچ بچار کے لمحات میں صرف وجود سے آشنا ہوتے ہیں۔ جسے وہ سوچ بچار کے نتیجے میں تنہا واقعے کے طور پر علیحدہ کر لیتے ہیں۔ اور اسے درست اور منظم مکان کے طور پر متعارف کرواتے ہیں۔ اور یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ اس پر موجود ہر شے ایسی ریاضیاتی اقدار کی حامل ہے جو قابل اظہار ہیں۔ اور ان کی صورت "دورانیہ" کی ہوتی ہے۔ مگر اسی حقیقت سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ مکان کس صورت میں "نکون" میں بدل جاتا ہے۔ جبکہ ہم بلا ہوش و حواس خلا میں گھومتے رہتے ہیں اور یہ ہمارے ارد گرد تیرتی رہتی ہیں۔ مگر جب ہم حیران ہوتے ہیں تو ہماری بے تاب نگاہیں درشت اور جامد "مکان" کے سوا کچھ بھی مشاہدہ نہیں کر سکتیں۔ یہی مکان اپنے وجود کی اصل ہے۔ اور یہ زمان سے علیحدہ اور حیات سے غیر مربوط ہے۔ اس میں مدت (دورانیہ) کی حیثیت ایک مردہ زمان کی سی ہے۔ جو اشیاء کے معلومہ اوصاف میں مقیم ہے۔ اور جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ اس "مکان" میں ہماری حیثیت بھی نکونہی ہے اور ہم جانتے ہیں

کہ ہمارا وجود بھی ایک مخصوص اور دورانیہ حیات تک محدود ہے۔ جس کے متعلق ہماری گہری کی محرک سوئیاں نشاندہی کرتی رہتی ہیں۔ مگر جامد مکان کی اپنی حیثیت بھی عبوری ہے۔ یہ ہماری ذہنی کشاکش سے نجات کے ساتھ ہی غائب ہو جاتا ہے اور مختلف الالوان کی وسعتوں میں اس کا نشان نہیں ملتا۔ گویا یہ خود ہی "بنیادی اور طاقت ور علامت حیات" ہے۔

اضطرابی اور غیر مشروط ادراک عقی جو غیر شعوری طور پر عناصر واقعات پر غالب رہتا ہے۔ (داخلی حیات کے شعور کے ساتھ بیک وقت ایک بچے اور جوان کے مابین حدود کا تعین کرتا ہے۔ بچے میں کمی ہے کہ وہ عقی کے علامتی تجربات سے نا آشنا ہے۔ وہ چاند کو پکڑنے کی کوشش کرتا ہے کیونکہ خارجی عالم کے معانی سے نا آشنا ہے۔ مگر قدیم انسان کی روح کے مطابق احساس کی دنیا میں خواب کی طرح کے تسلسل میں جلا رہتا ہے۔ اگرچہ حتی طور پر بچہ وسعت کے تجربے سے نا آشنا نہیں۔ جو کہ ایک انتہائی سادہ عمل ہے۔ مگر اسے عالمی تجربہ نہیں ہوتا۔ اسے فاصلہ محسوس تو ہوتا ہے، مگر روح کے ساتھ اس منزل میں ہم کلام نہیں ہوتا۔ اور روح کی بیداری کے ساتھ ہی سمت بھی حیات کا مظاہرہ کرتی ہے۔ کلاسیکی اظہار قریبی حال تک محدود رہتا اور ماضی بعید اور مستقبل کو نظر انداز کر دیتا تھا۔ فاؤستی تصور میں افق بعید پر نگاہ رہتی ہے۔ چینی آزادی سے ادھر ادھر نظر ڈالتے ہوئے بہر حال منزل پر پہنچ جاتے ہیں۔ جبکہ مصری اس واقعے پر گامزن رہتے ہیں جس پر کہ انہوں نے سفر کا آغاز کیا تھا۔ یعنی قضاؤ قدر کا تصور ان کے فکر حیات کے ہر سلسلے میں موجود ہے اور یہی تصور ہمیں کسی مخصوص ثقافت کا رکن بناتا ہے۔ جس کے ارکان ایک مشترک عالمی احساس کی وجہ سے باہم مربوط ہیں۔ جو اسی تصور سے ابھرتا ہے۔ روحانی شعور کو ایک عمیق شناخت بخند رکھتی ہے۔ یہ ایک واضح وجود میں جنم لیتی ہے جسے ہم ثقافت کہتے ہیں۔ اور اسے فاصلے اور وقت کا اچانک احساس ہوتا ہے۔ اور اس کا خارجی وجود وسعت کی علامت سے وجود پاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ علامت ہمیشہ زندگی کی اہم علامت سمجھی جاتی ہے۔ یہ اس میں اپنا مخصوص اسلوب اور تاریخی صورت آہستہ آہستہ شامل کرتی ہے اور داخلی امکانات کو بتدریج حقیقت میں تبدیل کرتی رہتی ہے۔ مخصوص اور براہ راست عمل سے وسعت کی برز علامت حاصل ہوتی ہے۔ کلاسیکی تصور کے مطابق یہ جہان صرف بالکل قریب (حال) خود کتنفی جسد تھا۔ جبکہ مغربی ثقافت کے نزدیک لامتناہی عریض اور لامتناہی طور پر عمیق سہ ابعادی مکان ایک حقیقت سلسلہ ہے۔ عربوں کے نزدیک عالم کا تصور غار نما تھا۔ اس تصور سے ایک قدیم فلسفیانہ مسئلہ حل نہیں ہوتا، اس تصور کا تعلق داغیت سے ہے۔ قدیم عربوں میں روح کا تصور بھی یہی تھا، اور ان کی ثقافت میں رائج ہو گیا۔ جو اب ہماری ثقافت میں ایک تکمیلی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ اور اسے اس حد تک قبول کر لیا گیا ہے کہ ہر انفرادی روح اس حد تک اپنے ماضی کا تکرار کرتی ہے کہ وہ فعل تخلیق ہو۔ اور ابتدائی طفولیت کو آشکار کرتا ہو۔ اور عقی کا تصور (جو عربوں سے حاصل کیا گیا) جس میں حیات کا تعین ازل ہی سے کر دیا گیا ہے۔ جیسا کہ تخی اپنے پروں کو کھول کر اپنا جسم ظاہر کرتی ہے۔ عقی کا اولین منظر ولادت ہے۔ جس میں جسم روح کے عمل کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ ایسے معاشروں میں ثقافت کا وجود فطری مناظر سے ظاہر ہوتا ہے اور ان میں سے ہر ایک کی روح کے متعلق کوئی نہ کوئی رسم مقرر ہے۔ افلاطون کے مطابق یونان میں یہ

رسوم قدیم اعتقادات سے متعلق تھیں۔ جن کو "یاد ماضی" کا نام دیا جاتا تھا۔ یہ رسوم عالمی ہیئت کا تعین کرتی ہیں۔ اس میں ہر روح کے نگوینی معانی آشکار ہوتے ہیں۔ کائنات جو ایک تنظیم پرست تھا، وہ اس تصور کو تقدیمی قیاس سے منسوب کرتا اور اس سے اس کے حل کو مردہ تصورات سے وابستہ کردیتا۔ اور زندہ حقائق سے صرف نظر کر لیتا۔

اس کے بعد ہم وسعت کو کسی ثقافت کی اعلیٰ علامت تصور کریں گے، اور اسی کی وساطت سے ہمیں اس حقیقت کی صوری زبان کا ادراک ہوگا۔ جس سے یہ بھی معلوم ہوگا کہ ہر ثقافت کے قیاس و قیافہ میں فرق لازمی ہے۔ اور یہ حقیقت بھی معلوم ہوگی کہ ابتدائی انسان کے متعلق قیاس و قیافہ کی مبنیائیں بہت کم ہے کیونکہ ثقافتی علامات کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے۔ اب علم کی تعبیر عملی صورت اختیار کر چکی ہے۔ اب یہ صرف ضروریات زندگی کے حصول کا ذریعہ نہیں رہی (جیسا کہ حیوانات میں ہوتا ہے) بہر حال ہر قسم کے مواد اور توسیعی عناصر (مادی، خطوط، الوان، سر، لے اور حرکت) کی بنیاد پر ایک صورت کی تشکیل جو گذشتہ متعدد صدیاں ماقبل عہد کی تصویر پیش کرے اور جدید انسان کو یہ بتایا جائے کہ عہد ہذا کے فن کار اس عہد قدیم کو کس انداز میں سمجھتے ہیں۔

مگر ارفع علامت بھی حقیقت کی جگہ نہیں لے سکتی۔ کیونکہ ہر شخص اپنے مزاج کے مطابق کسی علامت کی تعبیر کر سکتا ہے۔ اور اسی طرح ہر معاشرہ ہر عہد اور ہر دور بھی اپنے پس منظر اور تجربے کی رو سے کسی علامت کے متعلق مختلف تاثرات لے سکتے ہیں۔ ریاست، مذہب، اساطیر، مسالک، اخلاقی تصورات، ثقافتی کی انواع، موسیقی اور شاعری میں اور سائنس کے بنیادی تصورات یہ تمام ثقافت ہی سے اپنا وجود حاصل کرتے ہیں۔ مگر علامات میں ان کا اظہار نہیں ہوتا۔ نتیجہ یہ ہے کہ الفاظ کے واسطے سے بھی بیان نہیں کیے جاسکتے۔ کیونکہ زبان و بیان بھی علامات ہی کی صورتیں ہیں۔ ہر ایک علامت ہمیں ان اوصاف کے متعلق کچھ نہ کچھ بتاتی ہے۔ مگر صرف داخلی احساس تک اس کے ذریعے مکمل تقسیم نہیں ہوتی۔ اور ہم جب یہ کہیں۔ اور اس کے بعد ہم کہیں گے، کہ کلاسیکی روح کی سب سے بڑی علامت مادی اشیاء اور مختلف اجسام ہیں۔ مگر مغربی ثقافت اعلیٰ و ارفع خالص اور لامتناہی مکان ہے۔ ہمیشہ یہ دعویٰ بعض مستثنیات ہی کے تحت کیا جاتا ہے۔ کہ بعض ناقابل ادراک معاملات کو تصورات کے ذریعے منکشف نہیں کیا جاسکتا اور ایسی صورت میں اہم معاملات میں الفاظ کا سارا ناگزیر ہو جاتا ہے۔

لامتناہی مکان ہی وہ تصور ہے۔ مغربی روح جس کی تلاش میں دائمی جدوجہد کر رہی ہے۔ اور جلد از جلد اس کی حقیقت کا اپنے ماحول میں سراغ لگانے کے لیے کوشاں ہیں۔ اس خواہش کے نتیجے میں گذشتہ صدیوں میں بے شمار نظریات وجود میں آئے۔ ان میں بعض تو محض دکھاوے ہی کے تھے۔ لیکن گہرے عالمی احساس کے علامتی شعور کا بھی اظہار کرتے ہیں۔

غیر محدود وسعت کس حد تک تمام معروضی اشیاء کے تحت پائی جاتی ہے؟ اس سے زیادہ کسی اور معاملے پر اتنی سنجیدگی سے غور نہیں کیا گیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ باقی تمام مسائل کا حل مسئلہ مکان کے حل کا پتہ منحصر ہے۔ کیا ہمارے لیے یہ حقیقت بھی نہیں ہے؟ پھر کیا وجہ ہے کہ کلاسیکی دور میں اس پر ایک لفظ بھی موجود نہ تھا۔ جس کی مدد سے وہ اس (مکان) کا اظہار کر سکیں۔ قبل از سقراط عہد کے لوگ اس مسئلے پر کیوں خاموش رہے؟ کیا وہ اس مسئلے کو نظر انداز کر گئے۔ جسے ہم تمام مسائل کی جڑ سمجھتے ہیں؟ کیا ہمارے لیے اس سوال کا جواب ان کی خاموشی ہی میں مضمر نہیں؟ اس کی کیا وجہ ہے کہ ہمارے عمیق احساس کے مطابق کائنات، صرف عالم مکان تک ہی محدود ہے۔ جو فی الحقیقت ہمارے (بعد) علم کے تجربے ہی سے وجود پاتا ہے۔ اور کیا اس کا عظیم خلا اس میں گم شدہ نظام نجوم میں گم ہو چکا ہے؟ کیا جہان یا عالم جیسے الفاظ کلاسیکی مفکر کے لیے اس مفہوم کی ادائیگی کے لیے کافی نہ تھے؟ کیا کلاسیکی مفکر کو ان مفاہیم کا علم بھی نہیں تھا؟ ہمیں اچانک احساس ہوا۔ جب کائنات نے اس مسئلے پر انسانی اہمیت کے نام پر اس مسئلے کو حل کرنے کی جدوجہد کی۔ اور یہ حل بھی علامتی ہی ہے۔ یہ خالص مغربی مسئلہ ہے اور دوسری ثقافتوں کے مفکرین نے اس کی طرف کوئی توجہ ہی نہیں دی۔

کلاسیکی مفکرین کی نگاہ بڑی دروں بین تھی، پھر کیا وجہ ہے کہ انہوں نے مکان کو ایک بڑا نگوینی مسئلہ قرار نہیں دیا۔ یہ ایک اہم اور بنیادی مسئلہ تھا، جس کی اصل تمام حسی اور احکامات میں تھی۔ اگر ہم اس عقدے کو حل کر لیں، تو ہم بہت سے حقائق کو سمجھنے کے قریب پہنچ جائیں گے۔ اس سے مکان کا مسئلہ تو حل نہ ہوگا۔ مگر یہ حقیقت سمجھنے میں مدد ملے گی کہ وہ کون سی وجوہات تھیں جن کی بنا پر مغربی ثقافت کے لیے اس مسئلے نے اہم حیثیت اختیار کر لی۔ اور اسے قضا قدر کا ایک اہم مسئلہ قرار دے لیا گیا۔ مکانیت جو کہ کائنات کا حقیقی اور لطیف ترین عنصر ہے وہ خود بھی اپنے آپ کو وسیع کائنات میں تحلیل کر لیتا ہے اور دوسری اشیاء کی اصلیت کو قائم رکھنے کا باعث بھی بنتا ہے۔ کلاسیکی انسان (جس کی زبان میں مکان کے لیے کوئی لفظ ہی نہیں۔ لہذا اسے مکان کا کوئی تصور بھی نہیں) ایک ہی ارتباط و اتحاد سے اپنے آپ کو معدوم کر لیتا ہے۔ یعنی بعد از فنا اس کا کوئی نام و نشان باقی نہیں رہتا۔ اور اس بیان میں قطعاً کوئی مبالغہ آرائی نہیں۔ اس مسئلے کی بنیاد علامات کی فنی ہے۔ آپ جسے حقیقت کے طور پر تسلیم نہیں کریں گے، جس کے نتیجے میں خود اس کی اپنی حقیقت بھی بیان نہ ہو سکے گی۔ تو ظاہر ہے کہ غلط فہمیوں کے غلط رنگ حاصل کر لیں گے۔ کلاسیکی مجسمے اپنے خوبصورت اجسام کے ساتھ اور متعدد عمارات جو مختلف سطوحات کا منظر ہیں، مگر کوئی مادی ایسی نظر نہیں آئے گی جس سے ان کے نظریہ مکان پر روشنی پڑتی ہو۔ ان کی ہر شے اسی حد تک محدود رہتی ہے، جسے وہ حقیقت سمجھتے تھے۔ وہ سامان جو وہ استعمال کرتے تھے فکر کو موزوں معلوم ہوتا۔ وہ جامع بھی ہوتا مگر پائیدار نہ ہوتا۔ کیونکہ وہ حال سے آگے مستقبل کی آرزو ہی سے محروم تھے۔ ان کی فرست میں کسی بھی قسم کی وسعت کا کوئی کردار موجود نہ تھا۔ کلاسیکی کائنات یا آپ اسے قرب و جوار اور حال اور پوری طرح نظر آنے والا ماحول قرار دیں، اس کی مادی چھت افلاک تک ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے آگے اور کچھ نہیں۔ ہمیں اس امر کی ضرورت ہے کہ مکان اس حد سے آگے بھی ہے اور جو خول یونانیوں نے بنا رکھا تھا اس کا

ٹوٹا یقینی امر تھا۔ جس کے باہر کلاسیکی دنیا کے لیے احساس کا فقدان تھا۔ روائی تو اپنے تصور میں یہاں تک چلے گئے تھے کہ وہ اوصاف اور روابط کو بھی اشیاء اور اجسام قرار دیتے تھے۔ کرائی سی پوس کے نزدیک المای روح بھی مجسم ہے۔ ڈیموکرائٹس کے نزدیک بصارت ہمارے جسم میں اشیائے مشاہدہ کے مادی ذرات کے داخل ہونے کی وجہ سے عمل میں آتی ہے۔ ریاست بھی ایک جسم ہے جس میں اس کے تمام شہریوں کے اجسام شامل ہیں۔ صرف مادی اشیاء اور مادی افراد ہی قانون کا موضوع ہیں۔ اور احساس اپنا حتیٰ اور شریف ترین اظہار کلاسیکی مندر کی عمارت میں پاتا ہے۔ مندر کی عمارت میں کوئی کھڑکی نہیں ہوتی۔ اور اسے ستونوں کے جھرمٹ میں چھپا دیا جاتا ہے۔ مگر مندر کے باہر ایک بھی خط مستقیم نہیں ہوتا۔ سیڑھی کا ہر قدم باہر کی طرف نکلا ہوا ہوتا ہے اور اگلے قدم سے بھی اس کا یہی وصف قائم رہتا ہے۔ سرگوش ستوری اور چھت کے کنگرے اور اطراف تمام قوس نما ہیں۔ ہر ستون میں ایک مقام باہر کو نکلا ہوا ہوتا ہے اور کوئی بھی خط مستقیم کی صورت میں نہیں ہوتا اور ستونوں میں فاصلہ بھی یکساں نہیں ہوتا۔ مگر کونے سے لے کر مرکز تک ہر سمت ستونوں کے موٹے حصے اور فاصلے بڑی احتیاط سے یکساں رکھے گئے ہیں۔ اس طریق سے عمارت کی ہر شے کو مرکز پر مرکوز کر دیا گیا ہے۔ جس سے مرکز کو ایک پر اسرار رمزیہ اہمیت حاصل ہے۔ انجنا اور خیدگی اتنی لطیف ہے کہ عقلی آنکھ کو پہلی نظر میں محسوس بھی نہیں ہوتی۔ لیکن ان ذرائع سے عقل کی سمت کو محدود کر دیا گیا ہے۔ جبکہ بدوی طرز تعمیر میں اتنی طرز تعمیر کو پھیلا دیا گیا ہے۔ گرجے کا اندرونی حصہ روٹی یا قبل تاریخی انداز میں اوپر کو اٹھ گیا ہے۔ مگر مجموعی طور پر عبادت گاہ بڑی شان و شکوہ سے آرام کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ فاؤسٹی اور اپالو کی دیوی میں بھی یہی صفات پائی جاتی ہیں۔ اور علم طبیعیات کے متعلقہ تصورات میں بھی ان اوصاف کی جھلک ملتی ہے۔ کیفیت، سامان اور شکل و صورت کے اصولوں میں تکلیف دہ حرکت، قوت اور ڈھانچے کی ہم نے مخالفت کی ہے۔ اور قوت جاریہ اور اسراع کو نام دے کر ان کا تعین کیا ہے۔ بلکہ ہم قوت اور اسراع میں نسبت قائم کی ہے۔ اور حتیٰ طور پر ہم نے انھیں "وسعت" اور "شدت" کے نام سے خالص مکان کا حصہ بنادیا ہے۔ اس طریق سے حقیقت کا سراغ لگانے کے لیے یہ ایک مجبوری تھی۔ انھارویں صدی کے موسیقی کے ماہرین کے مزا میری ہنر کو اعلیٰ فن کی حیثیت حاصل ہوئی۔ کیونکہ صرف یہی وہ فن ہے جو داخلی بصیرت کے لحاظ سے خالص مکان سے متعلق ہے۔ اس موسیقی میں کلاسیکی مجسم سازی کے برعکس اس میں غیر مجسم لے کا عمل دخل ہے۔ پھر سروں کے مابین وقفہ۔ اور سروں کے سمندر یہ سب مل کر تاثر میں اضافہ کرتے ہیں۔ مزا میر کی صدا پھیلتی ہے، رکتی ہے، ٹوٹتی ہے اور زوال آشنا ہوتی ہے۔ یہ فاصلے، روشنی، سائے، طوفان بادلوں کا اڈنا، بجلی کا چمکتا اور الوان کی بو کھونٹی اور عروج سب کی تصویر کشی کرتی ہے۔ میٹھیوون اور گلا کے مزامیر کو دیکھیں۔ اور ہمارے ہم عصر کینان اور پولو لٹس کی مجسم سازی کا مشاہدہ کریں۔ انسانی جسم کے عقل اور ابھار کو کس خوبی اور فطری انداز میں ظاہر کیا گیا ہے۔ جس میں لسی پس کی فنی قدرت کی روایت کی جھلک ملتی ہے۔ ہم قانون مجسمہ سازی کی سخت پابندی کا نمونہ (جس کا شمار مرز نے ۱۷۴۰ء میں آغاز کیا) تحریک سوناٹا کے چار عصری فن میں پایا جاتا ہے۔ بیٹھوون کے آخری ایام میں اس میں کس قدر ڈھیل آئی۔ اس کے بعد نرٹان کی موسیقی ملاحظہ کریں جس میں کمال موسیقی، فن کار اور سامع کو ارضی الائنشوں سے بلند تر کر کے ارفع و اعلیٰ روحانی مقام پر لے جاتا ہے۔ یہ وہ

احساس ہے، جو روح کو تمام ارضی الائنشوں سے آزاد کر کے لامتناہیت کی وسعتوں سے ہمنکار کر دیتا ہے۔ ہماری موسیقی کے اعلیٰ لمحات ہمیں بیدار کرتے ہیں۔ آزادی سے ہمنکار کرتے ہیں اور عقل کی اس توانائی سے بہرہ ور کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف کلاسیکی فن کا تاثر یہ ہے کہ وہ آپ کو ایک حال پر باندھ دے اور خود بھی آپ کے ساتھ بندھ جائے۔ وہ بار بار آپ کو نزدیک ترین ماحول کے نقطہ میری کے حسن کی طرف واپس لاتا ہے اور فاصلے کی اجنبیت سے آنکھ موڑ لینے پر آمادہ کرتا ہے۔

(۵)

ہر بڑی ثقافت میں ایک خفیہ لسانی نظام موجود ہوتا ہے، جو عالمی احساس کی ترجمانی کے لیے مخصوص ہوتا ہے۔ مگر اسے صرف وہی شخص سمجھ سکتا ہے، جس کی روح کا تعلق متعلقہ ثقافت سے ہو۔ ہمیں اپنے آپ کو دھوکا نہیں دینا چاہیے۔ ہم غالباً کسی حد تک کلاسیکی روح کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ کیونکہ اس کی صوری زبان کا داخلی انداز وہی ہے جو مغربی زبانوں کا ہے۔ یہ سوال بہر حال اپنی جگہ پر قائم ہے کہ اس معاملے میں کس قدر کامیاب ہوئے ہیں۔ یا کس قدر کامیاب ہو سکتے ہیں۔ ہماری بحث کا نقطہ آغاز نشاۃ ثانیہ سے ہوتا ہے۔ جس کا تنقیدی جائزہ لینا آسان نہیں۔ مگر جو کچھ ہمیں بتایا گیا ہے غالباً (یہ سب سے زیادہ مشکوک قسم ہے کہ ایک ایسی اجنبی تصور پر غور و فکر کیا جائے جسے نکوین کہا جاتا ہے) سب سے پہلے اعداد کا تصور ہندی اقوام میں ہوا۔ ان کے اعداد میں قدر و قیمت اور تعلقات کا وجود نہ تھا۔ صرف جمع تفریق یا منفی و مثبت تک محدود تھے۔ یا ضرورت کے مطابق چھوٹی اکائیوں کا استعمال کر سکتے تھے۔ اب اس امر کا اندازہ ممکن نہیں کہ وہ ان اعداد کی روحانیت سے کیا کام لیتے تھے۔ ہمارے نزدیک ۳ ایک ایسا عدد ہے جو منفی بھی ہو سکتا ہے اور مثبت بھی۔ مگر یونانیوں کے نزدیک یہ ہمیشہ ۳ یعنی مثبت ہی تصور کیا جاتا تھا۔ مگر ہندوستانیوں کے نزدیک تین کا عدد "خالی" کے ساتھ منسوب رہا۔ یعنی وہ شے جس کا ابھی تک کوئی وجود نہیں۔ یا وہ اصول جس کا ابھی اطلاق ممکن نہیں۔ ایسے اوصاف جو نفی اور اثبات دونوں سے باہر ہوں۔ اور جن کا اطلاق کیے جانے کا احتمال ہو۔ ۳ + ۳ - ۱/۳ - ایسی حقیقتیں ہیں جن کا تعلق نیا ہی درجے سے ہے اور پراسرار حیثیت کی حامل ہیں اور (۳) کسی نہ کسی طرح سے ہمارے ادراک سے مخفی ہے۔ یہ صرف برہمن ہی سمجھ سکتا ہے کہ اس عدد کا مطلب کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ برہمن کے لیے اس عدد کی حیثیت فی نفسہ نمل عالمی ہیئت ہے۔ ہمارے لیے وہ اسی انداز میں مجسم ہیں جیسا کہ نروان کا برہمنی تصور۔ جو زندگی اور موت دونوں سے مادری منزل ہے۔ جس پر نیند اور بیداری، آرزو اور یاس کی کیفیات کے بغیر بھی ایک حقیقت ہے، جس کے بیان کے لیے الفاظ ہمارا ساتھ نہیں دیتے۔ صرف اسی روحانی تجربے کی مدد سے عظیم عدد صفر کا تصور ابھر سکتا ہے۔ جس سے مراد عدم قدر یا عدم وجود ہے، مگر پھر بھی وہ ایک صحیح عدد ہے۔ ان امور کے باوجود صفر ہندی صفر ہے۔ جس کے فلسفے میں وجود اور عدم وجود دونوں خارجی کیفیات ہیں ۱۱۔

عربی مفکرین کا دور پختہ کاری کا دور تھا اور ان کے پاس بہترین دماغ تھے۔ مثلاً الفارابی اور الکجی۔

ارسطو کی وجودیات سے اختلاف کرتے ہوئے انھوں نے ثابت کیا کہ مادہ کی حالت ایسی ہے کہ وجود کے لیے اسے مکان (بطور خلا) میں مقبول ہونا ضروری نہیں۔ اور انھوں نے مکان کا اپنا نظریہ وسعت پیش کیا کہ کسی شے کی حالت ٹکونی سے یہ اخذ ہوتا ہے کہ کسی مقام پر اس عمل سے گزر رہا ہے۔ (یہ تصور مکانیت اور وسعت دونوں کو ظاہر کرتا ہے)۔

مگر اس کی بنا پر ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ارسطو یا کانٹ غلطی پر تھے یا یہ کہ ان کی فکر گنڈ ہو گئی تھی (جب ہمارے اپنے دماغ کام نہیں کرتے تو ہم یہ بڑی مستعدی سے کہہ دیتے ہیں) اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ عرب دنیا کو ہمارے مقابلے میں اوضاع عالم کا زیادہ خیال تھا۔ وہ کانٹ کے نظریات کا رد کر سکتے تھے اور اسی طرح کانٹ بھی ان کے دلائل کو رد کر سکتا تھا اور دونوں اپنی اپنی تائید میں پرزور دلائل دے سکتے تھے اور دونوں اپنے موقف پر ڈٹے رہ سکتے تھے۔

آج جب ہم مکان کا ذکر کرتے ہیں تو ہم سب تقریباً ایک ہی اسلوب سے سوچتے ہیں۔ ایک ہی زبان استعمال کرتے ہیں اور لفظی علامات بھی یکساں ہوتی ہیں۔ خواہ ہمارا موضوع ریاضی کا مکان ہو یا طبیعت کا یا مصوری کے مکان کا تصور یا حقیقی مکان زیر غور ہو۔ انداز فکر یکساں ہوتا ہے۔ ہر فلسفیانہ گفتگو اس پر بندھتی ہے کہ (جیسا کہ ہونا بھی چاہیے) کہ جب اس قدر اتحاد خیال موجود ہے تو تفہیم کی نشاندہی میں بھی اختلاف کی گنجائش نہیں رہتی۔ البتہ احساس کی اہمیت پر کسی قدر اعتراضات کیے جاسکتے ہیں مگر کوئی یونانی، مصری یا چینی ہمارے احساسات کے کسی حصے کو محسوس نہیں کر سکتا۔ اور کوئی فن پارہ یا نظام فکر اس کی حتمی وضاحت نہیں کر سکتا کہ ہمارے نزدیک مکان کیا ہے۔ مزید برآں یونانی فکر کی تنظیم ہی بالکل مختلف حالات میں ہوئی تھی اور ان کا عالمی تصور ہی ہم سے بالکل مختلف تھا۔ ہمارے لیے بھی وہ غیر اور دور القادہ ہے۔ ہم ان کے الفاظ کو اپنے اعتبار میں شامل کر سکتے ہیں۔ اور ان کا ترجمہ کر سکتے ہیں "اصل" "مادہ" اور "ہیئت"۔ مگر یہ ایک نقل کی صورت ہے اور اسے کزور کوشش بھی کہہ سکتے ہیں۔ جس کے بل بوتے ہم احساسات کی دنیا میں داخل نہیں ہو سکتے۔ اور ارفع و اعلیٰ عناصر تک رسائی حاصل کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ اس معاملے میں ہم جو کچھ کر سکتے ہیں وہ صرف یہ ہے کہ ہم خاموش رہیں۔ ورنہ ہم جو کچھ کریں گے وہ ایسا مضحکہ خیز ہوگا کہ چار تہی مجسمات کو اسی کے ساتھ لٹکادیں۔ اور دائیٹر کے معبود کو کانسی کے مجسمے میں ڈال لیں۔ فکر زندگی اور عالمی شعور کی صورتیں اتنی مختلف اور نہ در نہ ہیں جس طرح کہ ہر شخص کے خدوخال ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔ اس کے باعث ہر نسل اور قوم علیحدہ علیحدہ شناخت کی جاسکتی ہے۔ اور عام لوگ نہ صرف اس حقیقت سے بے خبر ہیں بلکہ انہیں اس کا شعور بھی نہیں کہ کیا سرخ اور زرد اقوام کا تعلق ایک ہی نسل سے ہے یا وہ مختلف ہیں۔ یہی معاملہ زبان کا ہے۔ جو انسان کی داخلی زندگی میں متجانس ہونے کی غلط فہمی کا باعث اور یکساں عالمی صورت کا سبب بنتی ہے۔ اس معاملے میں ہر ثقافت کے مفکرین اپنی آبادی کے لیے کوئی اصول وضع کر لیتے ہیں مگر چونکہ وہ دوسری ثقافتوں کی خصوصیات سے بے فکر ہوتے ہیں۔ اس لیے ان کی مثال رنگ کوروں کی سی ہے اور وہ اپنی معذوری سے بے خبر ہونے کی وجہ سے

دوسروں پر ہنستے ہیں۔

اب میں اس بحث سے نتائج اخذ کرتا ہوں۔ اعلیٰ علامات کی بے شمار اقسام ہیں۔ یہ عقل کا تجربہ ہے جس میں سے عالمی ٹکونیں کو گذرنا پڑتا ہے اور اسی تجربے کے باعث عالمی شعور وسعت آشنا ہوتا ہے۔ چونکہ شعور کا تعلق روح سے ہے اس لیے یہ روح کے لیے بے حد اہم ہے اور وجود صرف روح کے لیے ہے۔ یہ شعور حالت بیداری خواب کی حالت قبولیت اور جانچ پڑتال اور بچے اور بوڑھے شہری اور دیہاتی کسان اور عورت اور مرد میں مختلف ہوتا ہے۔ یہ اعلیٰ ثقافتوں میں صوری امکانات کو حقیقت میں بدل دیتا ہے۔ اور یہی بنیاد ہے جس پر کہ ثقافت کا وجود قائم ہوتا ہے اور یہ عمل اس لیے واقع ہوتا ہے کہ ناگزیر ہے۔ ہر بنیادی لفظ مثلاً "ذمیر" اصل سامان "شے" جسم توسیع (اور ثقافتی زبانوں میں اس قسم کے متعدد الفاظ) ایک علامت ہے جو قضاؤ قدر کی طرف سے لازمی اور متعین ہے اور یہ علامات لامتناہی کثرت سے ان عالمی امکانات کو ہر انفرادی ثقافت کے لیے بیدار کرتے ہیں جو کہ اس مخصوص ثقافت کے لیے اہم اور ناگزیر ہوتے ہیں۔ ان میں سے کوئی بھی قابل تبدیل نہیں۔ کیونکہ یہ ہمیشہ زیر تجربہ اور دوسری ثقافت کے علم میں ہوتے ہیں۔ ان ارفع الفاظ کی تکرار نہیں ہوتی۔ ارفع علامات کا انتخاب ثقافتی روح کی حالت بیداری میں اپنی سرزمین کا شعور ہوتا ہے۔ وہ شخص جو تاریخ عالم کا مطالعہ کرتا ہے اس کے لیے ہر لمحہ گراں گذرتا ہے۔ کیونکہ اسے اپنی ثقافت کے علاوہ دیگر ثقافتوں پر بھی فیصلہ کن نگاہ ڈالنی پڑتی ہے۔

ثقافت روح کے عمل اعتبار کا وجود ہے۔ جس کا ادراک اس کے اشارات اور افعال کے ذریعے کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ یہ ایک فانی اور عبوری جسم ہے۔ جو قانون سلسلہ اعداد اور علت و معلول کے لیے مکروہ اور مضرب ہے۔

تاریخی ذرائع میں اس کی حیثیت ایک تصویر کی سی ہے جو ایک عالمی تصویر کے چوکھٹے کے اندر واقع ہے۔

یہ حیات کی عظیم روایات احساسات اور ادراکات کا مجموعہ ہے۔ زبان ہی ایک ایسا ذریعہ ہے جس کے واسطے سے روح اپنے ان تجربات کو بیان کر سکتی ہے جس میں سے وہ گذرتی ہے۔

عظیم کائنات بھی انفرادی روح ہی کی ایک صفت ہے۔ جو اس امر سے لاعلم ہے کہ دوسری روح میں اس کا قیام کس نوعیت کا ہے۔ یہ راز لامتناہی مکان میں مضرب ہے۔ یہ مکان ہی ہے جو ادراک کی راہ پر سے گذرتی ہے جو کہ ہمارے لیے یعنی مغربی اقوام کے لیے خصوصی اور مخصوص گہرا تجربہ ہے جسے حقیقی تشریح سمجھنا چاہیے۔ یہ ایک ایسی تشریح ہے جو یونانیوں کے لیے لٹی کا درجہ رکھتی تھی۔ کائنات ہمیں وہ رنگ عطا کرتی ہے جسے کلاسیکی ہندی اور مصری اپنی زلفوں کی زینت نہ بنا سکے۔ ایک روح عالمی تجربات کو قطعی

(الف) بالغ انداز میں سختی ہے، دوسری ایک (ف) نابالغ بچے کی حیثیت سے۔ ایک اسے اقلیدی نقطہ نظر سے سماعت کرتی ہے تو دوسری آواز گنبد کی طرح اسے گونج سمجھتی ہے۔ تیسری اسے مجوسی روح کے انداز میں سوچتی ہے۔ خالص تجزیاتی انداز میں مکان اور نروان سے لے کر یونانی معتقد مادیت تک علامات کا ایک تسلسل موجود ہے۔ ان میں سے ہر علامت اس قابل ہے کہ وہ ہمارے لیے تصور حیات کی وضاحت کر سکے۔ چونکہ باپلی اور ہندوستانی تصور حیات ان پانچ چھ ثقافتوں کے لیے بعید، اجنبی اور ناقابل دسترس تھا۔ جو ان کے بعد ظہور میں آئیں اور اسی طرح مغربی دنیا کے لیے بھی یہ تصورات ناقابل ادراک تھے۔ اور ان ثقافتوں کے لیے بھی ان کی حیثیت یہی ہوگی جو ابھی عالم وجود میں نہیں آئیں۔ محض اس لاعلمی کی بنا پر کسی ثقافت کے نظریات حیات و کائنات کا بطلان نہیں کیا جاسکتا۔

باب ششم

عظیم کائنات

(۲)

شمسی، فاؤستی اور مجوسی روح

(۱)

اس کے بعد ہم کلاسیکی ثقافت کی روح کو جس نے اپنے لیے نفس پرستانہ حال کی انفرادیت کو مثالی نوعیت کا جسد مبسوط بنا لیا ہے۔ "شمسی" کا نام دیں گے (اس نام کی مقبولیت میں نطشے کا ہاتھ ہے)۔ اس کے مقابلے میں ہمارے پاس فاؤستی روح ہے جس کی ارفع علامت خالص اور لامحدود مکان ہے۔ جس کا جسد مغربی ثقافت ہے، جس پر رومی طرز تعمیر کی ولادت کی ولادت کے ساتھ ہی ہمارا آئی۔ یعنی اس کا آغاز دسویں صدی عیسوی میں اہلس اور طاغوس کے مابین واقع شمالی میدانوں میں ہوا۔ عریاں مجتہد اور فراری فن فاؤستی تخلیق ہیں۔ شمسی میکائی طور پر غیر متحرک اور ساکن ہیں۔ ان اولیمپا کے ہوس پرست دیوتاؤں کا مسلک حاوی ہے۔ یونان کی انفرادی شہری ریاستیں، یوڈی پس کی تباہی اور مردانہ اعضا کی علامت۔ یہ سب فاؤستی ہیں۔ گلیلوئی متحرکات، کیتھولک اور پروٹسٹنٹ عقائد، بڑے بڑے اور بے ڈھنگے خاندان، وزارتی اور سفارتی انداز، لیٹر اور میڈونا کا انجام، دانے کی بیٹرس سے لے کر فاؤسٹ دوم تک۔ یہ سب فاؤستی ثقافت کے منظر ہیں۔ عریاں تصاویر میں جسمانی اتار چڑھاؤ کی بنائش شمسی ہے۔ جبکہ وسعت مکانی جس میں روشنی اور سائے کا اظہار ہو۔ فاؤستی ہے۔ پوٹینا طوس کی دیواری نقاشی اور ریم برانٹ کی روغنی تصویر کشی میں یہی فرق ہے۔ شمسی وجود کی اصل یونانی ہے، جو اپنی خودی کو 'جسم' قرار دیتا ہے، اور اپنی داخلی تعمیر کے تصور سے محروم ہے۔ لہذا وہ تاریخی شعور سے بھی نا آشنا ہے، اور اس کی داخلی اور خارجی دونوں صورتوں سے بے خبر ہے۔ جس کے نتیجے میں خودی کا گہرا ذاتی احساس اور خود نمکری اور حد سے بڑھا ہوا خود پرستانہ ثقافتی

انظار۔ ان کی یادداشتوں 'آراء اور ماضی مستقبل کے نظریات اور ضمیر میں پایا جاتا ہے۔ اور آگسٹس کے عہد میں فرات اور نیل کی ندیوں کے درمیانی علاقوں میں بھی یہی صورت تھی۔ بحیرہ اسود اور جنوبی عرب الگ تھلک ظاہر ہوتے ہیں۔ لیکن ہمارے ساتھ اغیار سے مستعار جملوں میں ہم کلام ہوتے ہیں۔ جن کو انھوں نے اپنا لیا ہے اور آئندہ نسلوں کو بھی منتقل کیا ہے۔ عربی ثقافت کی بجوی روح' اس کا الجبرا' ہیئت اور کیا' اس کی چچی کاری اور عربی طرز تعمیر' خلافت اور مساجد' عشائے ربانی اور الہامی کتب' جو ایرانی' یودی' عیسائی' کلاسیکی عہد کے بعد' مانی مذاہب کا سرمایہ ہیں۔

مکان۔ "اب فاؤستی محاورے میں بات کرتے ہیں۔" ایک روحانی امر ہے' جو لمحاتی حال کے شعور سے ایک قلم علیحدہ ہے' اسے شمس کی زبان میں بیان ہی نہیں کیا جا سکتا خواہ وہ یونانی ہو' یا لاطینی۔ مگر حقیقی انظار جو شمس فن میں ہوا ہے وہ ہمارے لیے بالکل اجنبی ہے۔ وہ چھوٹا سا طبع جو قدیم کلاسیکی مندروں میں پایا جاتا تھا۔ وہ خاموش سیاہ یا خلائے ظلمات کی علامت تھی۔ ایک ایسی تشکیل جو (ابتداء میں) فنا پذیر سامان سے بنائی جاتی تھی جو ایک لمحاتی ملفوف محسوس ہوتا۔ اگر اس کا مقابلہ بجوی کا سکوں کے ابدی محرابوں سے کریں' یا رومی گرجاؤں کے وسطی حصوں سے موازنہ کریں' اور ستونوں کا جائزہ لیں تو معلوم ہو گا کہ کوئی شے بھی اندر کی طرف جھکی ہوئی نہیں۔ کسی اور ثقافت میں مضبوط بنیادوں کا یہ تصور' اور سرچج کا یہ انداز دکھائی نہ دے گا۔ ڈورک ستون زمین میں سوراخ کر کے نصب کیے گئے ہیں' اور عمودی بنائے گئے ہیں (جگہ نشاۃ ثانیہ میں بنائے گئے ستون یوں ظاہر ہوتا ہیں کہ بنیادوں کے اوپر تیر رہے ہیں) اور مجسمہ سازی کے مدرسہ ہائے فکر میں یہ رجحان پایا جاتا ہے کہ ہر مجسمہ کو مضبوط سے مضبوط تر بنایا جائے۔ اور یہ مضبوطی ہی ان کا سب سے بڑا مسئلہ تھا۔ قدیم مجسمات میں اس لیے سب سے پہلے ٹانگیں بنائی جاتی ہیں' جو غیر متوازن ہوتی ہیں۔ پاؤں کا تلا زمین پر پورا لگا ہوتا ہے۔ اور چادر کا پلو بالکل حالت مستقیم میں پاؤں پر پڑ رہا ہوتا ہے۔ سنبال کا ایک حصہ نکال دیا جاتا ہے تاکہ پاؤں کی استقامت کی حالت کا اندازہ رہے۔ کلاسیکی اہمرواں نقش (نیت کاری) حجم پٹائی کے منصوبے پر تشکیل شدہ ہے۔ اشکال کے مابین تو خالی جگہ چھوڑی گئی ہے' مگر عین بالکل موجود نہیں۔ اس کے برخلاف کلاڈورین کا کوئی منظری عکس دیکھیں' تو آپ کو وسعت مکانی کی ہر تفصیل نظر آئے گی۔ اس کے تمام اجسام میں روشنی اور سائے کا حسین امتزاج ملے گا۔ اس میں عالمی غیر تجسمی کیفیت مکانی توسیع کا تاثر پیش کرتی ہے۔ مختلف اجزاء میں عالمی تقسیم کی کثرت سے مکان میں تاثراتی کیفیت کا باعث بنتی ہے۔ اس عالمی احساس کے تحت موسم بہار میں فاؤستی ثقافت کو باہر مجبوری اس تعمیری منصوبے کو اختیار کرنا پڑا جس کی رو سے مرکزی کشش ثقل بہت وسیع علاقے پر مرکوز رہے۔ جو پورے سے لے کر کواٹر تک کے وسیع رقبے پر محیط ہو۔ اس سے متحرک اور اثر آفریں گرجا گھروں کی عمارت کا رواج ہوا۔ اس سے عین کے تجربے کا انظار ہوا۔ مگر اس کے ساتھ بجوی تجربہ مکان بھی موجود تھا۔ جو عین کی بجائے بلند عمارتوں کی صورت کائنات کی وسعتوں کی نشاندہی کرتا تھا۔ یعنی بلند یوں کی عظمت کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ بجوی متقف کا تصور' خواہ وہ گنبد کی صورت میں ہو' یا اسطوانہ نما' محراب' یا قدیم مستطیل عمارت کا چھت' سب میں مکان کی عظمت کا انظار موجود ہوتا ہے۔ سڑائی گوونکی نے بالکل مناسب طور پر

یونان اور صوفیہ کے فن تعمیر کو' رومی طرز تعمیر کی واخیت پر مبنی نقل قرار دیا' جسے باہر سے ایک خول میں پوشیدہ کر دیا گیا ہو۔ اس کے برعکس فلورنس کے کتھیڈرل' کا گول گنبد ۱۳۶۷ء سے عمارت کو ڈھانپ رہا ہے' اور برساتنے کے سینٹ پیٹرز کے گرجے کی بلند عمارت میں بھی یہی منصوبہ کارفرما ہے۔ اسی طرح کی ایک اور شاندار فلک پیا عمارت مائیکل ۱۔ بجلو نے کھل کی' جس کا گنبد ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فضا میں چمکتا ہوا تیر رہا ہے۔ اس منہوم میں کلاسیکی فن تعمیر ڈورک' میٹلی فن تعمیر کے بالکل برعکس ہے' جو پہلی نظر میں ہی جامع اور مادی نظر آتا ہے۔

پس کلاسیکی ثقافت کا آغاز ایک قطع تعلق کے بڑے ترک روایت کے عمل سے ہوتا ہے۔ ان کے سامنے ایک بھرپور اور آراستہ سامنے موجود تھا جو اسے قبول کرنے کے لیے پختہ کاری سے تیار بیٹھا تھا۔ مگر وہ نئی روح کے لیے وسیلہ انظار کا کردار ادا نہیں کر سکتا تھا۔ اس کے نتیجے میں ۱۱۰ ق م سے ایک وحشی فن ڈورک ہندی کے روپ میں وجود میں آگیا۔ جو مالوی دور تک کی روایات کے برعکس تھا۔ اور تین صدیوں تک رومی فن تعمیر کے متوازی چلتا رہا۔ آغاز کے دور میں تو تعمیرات کا کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ یہ ۶۵۰ ق م میں جب مائیکل ۱۔ بجلو بھی اپنے فن کا مظاہرہ کر رہا تھا۔ تو ڈورک اور ایٹ روسکن کے مندر بھی نظر آنے لگے۔ تمام قدیم فن کا تعلق مذہب سے ہے۔ ان کا زندگی سے علامتی ابطال وانکار معروہ اور رومیوں کے اثبات کے مقابلے میں بت نمایاں نظر آتا ہے۔ مردہ سوزی کا تعلق مقام مسلک سے تو ہے مگر تعمیر مسلک سے نہیں۔ قدیم کلاسیکی مذہب جو ہماری نظروں سے پوشیدہ ہے' اور اس کا وجود ایسے ناموں میں مضمر ہے' مثلاً "کالپا' ٹائر۔ سیاز' آرفوس' اور غالباً" نونا۔ جن کے متعلق کوئی دستاویزی ثبوت موجود نہیں۔ ان کا تصور ان کے بعض تعمیری آثار ہی سے ملتا ہے' جب کبھی کسی مقدس عمارت کے صحن کی کھدائی کی گئی اور ایسی اشیاء دستیاب ہو گئیں' جن سے ماضی کے حالات پر کچھ روشنی پڑی۔ ابتدائی مسلکی منصوبہ اٹروسکن مندروں کا علاقہ ہے' جسے مقدس سمجھا جاتا ہے۔ جس پر پجاریوں نے ناقابل گزر حد بندی کر رکھی ہے اور محیط کی مشرقی سمت ایک دروازہ بنایا گیا ہے۔ اس احاطے کے اندر ایک عارضی مندر نما تعمیر کر لیا جاتا تھا جس میں مذہبی رسوم ادا کی جاتی تھیں' یا حکومتی نمائندے سینٹ یا افواج کے رہنما' قیام کرتے' یہ ہال مجلس کے بعد گرا دیا جاتا اور اس کے تقدس واحترام کو ختم کر دیا جاتا۔ ۷۰۰ ق م کے بعد کلاسیکی ثقافت نے فن تعمیر سیکھ لیا' اور اتنی مہارت حاصل کر لی کہ نفی کے تصور کی کوئی معقول تعمیری صورت تخلیق ہو سکے۔ آخر کار اقلیدسی احساس مدت کی جبلی نفرت پر غالب آگیا۔

اس کے بخلاف فاؤستی طرز تعمیر اس کے ساتھ ہی (۱۰۰۰ اصلاح کلیسا کے ہمراہ) وجود میں آئی اور پاکیزگی کے بننے تصورات پیدا ہوئے' جن میں ہیرنگر اور لین فرن اور اس کے نور' بعد عظیم الشان کارروائی شروع کر دی گئی۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوتا کہ تمام قبیلہ مل کر بھی اس منصوبے کی تکمیل کے لیے کافی نہ ہوتا۔ اور پھر یہ بھی ہوتا کہ اتنے بڑے منصوبے کی تکمیل ممکن نہ ہوتی۔ ایسے منصوبے کی جذباتی اہمیت کے پیش نظر تفہیم بھی لکھی جاتیں۔ اس امر سے قطع نظر کہ یہ عیسائی مناجاتیں ہیں' جو جنوب میں

رائج تھیں۔ ایذا شالی علاقوں میں کفر کی علامت سمجھی جاتی تھی۔ Dies Ira اور Voluspa کا ملا کر مطالعہ کریں۔ اگرچہ قبل از وقت سی مہر ان کے نفس مضمون میں عزم بلاستی کی درشتی موجود ہے۔ جب بھی انھیں دہرایا جاتا ہے یہ معلوم رکاوٹ کو ختم کر دیتی ہیں۔ شالی علاقوں میں کبھی نظم کے توازن اور لے نے زبان و مکان اور فاصلے کی کڑوں کو اتنی شدت سے منعکس نہیں کیا۔

Zum Unheil Werden-----Noch Allzurlange

Manner und Weiber-----Zur Welt Geboren

Aber Wir Beide-----Bleiben Zusammen

Ich und Singur

ہومر کی طرز کا شش رکنی بحر اپنی روانی کی وجہ سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ دوسری دھوپ میں کوئی پتہ سرسراہٹ کر رہا ہے۔ توازن کی اپنی اہمیت ہے، مگر بقول سبب ریم، جدید طبیعیات کی عالمی صورت میں امکانی قوت کا غیر محدود ہونا خلا میں سخت رکاوٹ کا موجد ہوتا ہے۔ جیسا کہ دور پہاڑیوں کی چوٹیوں پر رات کو طوفان آ رہا ہو۔ اس کی لامتناہی حرکت سے تمام اشیاء اور الفاظ اپنے آپ کو تحلیل کر لیتے ہیں۔ یہ لسانی تحرک بے جود نہیں۔ یہی اصول ارفع واعلیٰ نفسوں کے توازن پر بھی منطبق ہوتا ہے۔ ریم برائنٹ کے رنگ اور بیتھوون کے مزامیر سے پیدا شدہ لامتناہی غلوت 'فاؤستی گھروں کو سکون مہیا کرتی ہے۔ ولہالہ کیا کرتا تھا؟ نقل مکانی اور ہیرو گیکٹن عمد کے جرمن افراد اس سے بے خبر نہیں، مگر پانچتہ اور نو زائیدہ فاؤستی روح نے اس کا عرفان کر لیا۔ اگرچہ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس تعارف میں کلاسیکی لاد مذہب اور عرب عیسائی تاثر کا بڑا دخل تھا۔ قدیم اور مقدس تحریریں بھی اس کا باعث تھیں۔ علاوہ ازیں کنذرات، پچی کاری، اور دیواری نقاشی، مسالک اور ماضی کی ثقافتوں کے رسوم و عقائد۔ فاؤستی ثقافت میں شامل ہو کر کمال تک پہنچ گئے۔ اور وہ ولہالہ تمام مدد کے حقائق سے بعید، کہیں دور فضا میں سمیٹتے ہوئے مدہم، مگر فاؤستی تہذیب کے خطوں میں موجود ہے۔ کیلیوں کا دیوتا، خانہ نشین یونانیوں کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔ آباؤ اجداد کسی کائنات میں کسی مقام پر واقع جنت میں رہتے ہیں۔ مگر ولہالہ لامکان ہے، جو لامحدود مکان میں گم ہے۔ اس کے ہمراہ متعدد علامتی دیوتا اور ہیرو مقیم ہیں، جو اس کا تنہائی میں دل بہلاتے ہیں۔ سیکفرانڈ ہارزے وال 'ٹرستان' ہیملٹ، 'فاؤست' مختلف ثقافتوں میں تنہائی کی علامات ہیں۔ وول فارم کی بارزی وال کی داخلی بیداری کے عجب و غریب واقعات دیکھیں۔ جنگلات سے بے تماشہ محبت، پراسرار رحم، معاف کر دینے کا ناقابل بیان احساس، یہ سب فاؤستی اور صرف فاؤستی صفات ہیں۔ ہم میں سے ہر شخص یہ جانتا ہے کہ فاؤست اول میں ایٹر کا سین دیکھیں۔ خود غرضی اپنی تمام بے وفائی کے ساتھ مراجعت پذیر ہے۔

ایک آرزوئے محض جو ناقابل اظہار ہے
مجھے جنگلوں اور کھیتوں میں لے گئی

جب گرم آنسوؤں کی نمی نے مجھ پر غلبہ پالیا
تو میں نے محسوس کیا یہ دنیا میرے لیے ہی پیدا کی گئی ہے
اور میرے لیے ہی قائم ہے۔

اس عالمی تجربے کے متعلق نہ تو شمس، نہ بجوی، نہ ہومر، نہ توراۃ و انجیل آشنا ہیں۔ وولف ریم کی نظم کا نقطہ عروج وہ گذرانیڈے کا سین ہے، جس میں ایک صبح ہیرو، خدا تعالیٰ اور اپنی ذات سے سخت اختلاف کرتے ہوئے، ایک مرد شریف گادوں سے ملتا ہے۔ اور فیملہ کر لیتا ہے کہ وہ نیویرے زمین کی زیارت کے لیے روانہ ہو۔ یہی وہ مقام ہے جو ہمیں فاؤستی مذہب کے دل میں لے جاتا ہے۔ اسی موقع پر یوکارٹ کے مضمرات کا احساس ہوتا ہے۔ جو پکارنے والے کو صوفیانہ تجربے سے آشنا اور پابند کر لیتے ہیں۔ اس گرجے کی طرف جو صرف برکت دے سکتا ہے۔ مقدس گرل اور سرداروں کی اساطیری روایت کے مطابق انسان داخلی طور پر شالی جرمن کے کیتھولک عقیدے کی طرف رغبت محسوس کرتا ہے۔ انفرادی دیوتاؤں کے حضور قربانی پیش کرنے کی بجائے، اور متعدد مندروں کی خاک پیائی کی جگہ یہاں پر آپ کو واحد قربانی نظر آئے گی جو ہر روز اور ہر مقام پر خود بخود دہرائی جاتی ہے۔ یہ فاؤستی تہذیب کا تصور ہے جو نویں تا گیارہویں صدی میں مروج ہوا۔ جو ایذا کا دور تھا۔ اینگو سیکسن مبلغین مثلاً "دن فرائڈ پختہ کاری کی منزلیں طے کر رہے تھے۔ گرجا گھروں کی بلند قربان گاہوں میں وہ مجسمے موجود ہیں جو قربانی کی عظیم کامرائیوں اور معجزات کی علامت ہیں۔

کلاسیکی روح کے نمائندہ متعدد کائناتی اجسام کو ایک ایسے ہی معبد کی ضرورت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم دور کے مشرکانہ عقائد کا وجود ہوا۔ واحد کائنات میں صرف واحد مکان یا محض واحد ہی کی ضرورت ہوتی ہے، جس کے نتیجے میں بجوی مذہب اور عیسائیت کا معبود واحد کا تصور ہی موزوں ہوتا ہے۔ شمس یا سورج کا بت بنایا جا سکتا ہے۔ لیکن ہمارے احساس میں یہ مدتوں سے موجود ہے کہ نشاۃ ثانیہ، یا اطلاعات غلطی میں صرف واضح اظہار کھنکس نذر سرائی بائبل کی داستان یا عشائے ربانی کی دعا ہی میں کیا جا سکتا ہے۔ ایذا میں اشکال کی صورت میں اور بزرگوں درویشوں کی ہم عصر کمائیاں، جن کے متعلق گوئے کا خیال ہے کہ وہ کلاسیکی ادب کے بالکل برعکس ہیں۔ ایک صورت میں وہ ناممکن تعداد میں دیوی دیوتاؤں کی انتہا ہے، اور دوسری طرف وہ انھارویں صدی کی سویت ہے جو سادہ طریق پر قائم ہے۔

بجوی فکر میں فرشتوں، درویشوں، تثلیث پرستوں کا روز بروز رنگ اڑتا رہا۔ مغربی کذب آمیز مدد اگرچہ اس کا سارا وزن کلیسیا کی مقتدرہ پر تھا۔ اور کسی حد تک شیطان پر بھی۔ مگر گوئے کے عالمی ڈرائے کے تصور کے بالکل خلاف تھا۔ مگر فاؤستی عالمی احساس کے بوجھ تلے اس کے تمام امکانات اس طرح غائب ہو گئے ہیں کہ کسی کو پتہ بھی نہیں چلا۔ لوتھر اپنی دوات کی سیاہی اس کے منہ پر پھینک سکتا تھا۔ مگر پوئینٹ رہنماؤں نے ایسا نہیں کیا اور خاموشی سے اسے نظر انداز کر دیا۔ اور مدت سے خاموش ہیں۔ کیونکہ فاؤستی

تہذیب تنہا عالمی قوتوں کی سویت کی قائل ہے۔ خدا ہی سب کچھ ہے۔ سترہویں صدی کا آخری دور اپنے آپ کو اس قسم کی مذہبیت تک محدود نہ رکھ سکا تھا کہ صرف تصویری علامات پر مطمئن ہو جائے۔ لہذا مزامیری موسیقی نے صوری زبان اختیار کر لی۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ کیتھولک موسیقی اس عقیدے کی آخری اور صرف ایک صوری زبان ہے اور ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں پروٹسٹنٹ عقیدے کے لیے رومن کیتھولک عقیدہ ایک قربان گاہ ہے۔ جس طرح کہ مقرر قربان گاہ پر کھڑا ہو کر اپنی تقریر کرتا ہے۔ مگر جرمن دیوتا اور ہیرو بھی نجات کے معنائی گھور کہ دھندے میں مبتلا ہیں۔ وہ رات بھر موسیقی میں کھوئے رہتے ہیں اور سورج نکلتا ہے تو اس کی روشنی میں وہ آنکھیں کھولتے ہیں۔ رات کو وہ جسمانی طور پر غائب ہوتے ہیں۔ اور دن میں ان کی روح غیر حاضر ہوتی ہے۔ شمس اور یونانی تو روح سے محروم تھے۔ اولیمپک دیوتا کے پاس کوئی ابدی روشنی نہیں جو وہ جنوب کی طرف منعکس کر سکے۔ اور شمس جب دوسری بلندیوں پر جلوہ افروز ہوتا ہے۔ تو عظیم طاس سوچکا ہوتا ہے۔ مگر عظیم دہلا بے نور ہے۔ اور ایذا کی حکایت میں بھی ہمیں فاؤسٹ کے مطالعہ کے لمحات دکھائی دیتے ہیں۔ وہ نصف شب جو ریم برینڈ کی بچی کاری اور وہ لے جو بیٹھوون کی موسیقی کی لہروں میں رنگ آمیزی کرتی ہے۔ دولٹن بالڈوریا فریا میں اقلیدی ہندسے کا کوئی نشان نہیں ملتا۔ ان کی صورت ہندوستان کے دیوتوں کے دیوتا کی سی ہے۔ یہ کہا جاتا ہے کہ وہ دکھ سے آشنا نہیں نہ ان کے پاس اس نوعیت کا کوئی تصور ہے اور اس نامکن صورت میں جو تراشیدہ ہے۔ جس میں عدم امکانات کی مضمر صورت کو مکان کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ یہ مانت کی نقل بھی نہیں۔ جو انھیں چلی سٹل پر ہی رکھ سکے۔ تذلیل کرے ان کے وجود سے انکار کر دے۔ یہ صرف ایک واضح علامت ہے۔ ایک غیر فیصلہ کن طوفان کی = میں سے دو ایسی تحریکات انھیں جنھیں شدت سے محسوس کیا گیا۔ اسلام اور برہمنیت (اتفاق سے دونوں ساتویں صدی عیسوی میں ظہور میں آئیں) اور ہمارے شمالی یورپ کے پروٹسٹنٹ فرقے سے بہت قریب ہیں۔ کیا اقلیدی تجزیاتی ہندسہ غیر فیصلہ کن نہ تھا؟ کلاسیکی ہندسہ آج کے متحدہ عالم کو حل کر سکتا ہے۔ فعال نظریہ خالص ریاضی ہے۔

(۲)

جس کا مغربی روح کے نام سے اظہار کیا جاتا ہے، وہ ذرائع ابلاغ کی غیر معمولی دولت ہے۔ جس میں الفاظ، سرس، رنگ، تصویری تاثر، فلسفیانہ نظام، داستانیں، روئی گرجاؤں کی وسعت اور تقریبات کا طریق کار شامل ہیں۔ یعنی عالمی احساس کا اظہار قدیم مصریوں کی طرف سے واضح علامات میں ہوا۔ (ظاہر ہے کہ قدیم مصری عہد میں نظریات و ادب کے متعلق آرزوئیں طے شدہ نہ تھیں) ان کو فوری طور پر پتھر ہی دستیاب تھا۔ اسی کو انھوں نے وسیلہ اظہار بنا لیا۔ انھوں نے الفاظ کی نزاکتوں کے بیچ و خم سنوارنے کی بجائے اور اعداد کے نظام اور عقائد کے پرچار کی بجائے وسعت کے حوالے سے زمان و مکان دونوں کی بات کی۔ اور بجائے مفروضات کی زبانی بحث و تحقیق کے انھوں نے کمال خاموشی سے نیل کی وادیوں میں عظیم علامات تخلیق کیں۔ پھر لازمانی کنوین کی عظیم علامت ہے۔ مکان اور موت دونوں اس میں پابند ہیں۔ پچوفن نے

اپنے سوانح حیات میں کہا کہ لوگوں نے اس سے پیشتر کہ زندوں کے لیے تعمیرات کرتے، مردوں کے لیے پہلے تعمیرات مکمل کر لیں۔ زندوں کے حصے تو لکڑی آئی جو چند سالوں میں ختم ہو جاتی ہے۔ مگر مردوں کے لیے پائیدار پتھر کی عمارت کی گئیں۔ قدیم ترین مسلک پتھری سے وابستہ ہے، جو تدفین میں کام آیا اور قبر کی علامت بن گیا۔ گنبد کی قدیم ترین تعمیر معاہدہ ہی میں پائی جاتی ہے۔ تعمیرات کی نقش نگاری کے نمونے قبروں ہی پر ملتے ہیں۔ علامت کا وجود قبر ہی سے ظاہر ہوا۔ قبروں کے پہلو میں کھڑے ہو کر جو سوچا جاتا ہے، محسوس کیا جاتا ہے اور دبی زبان میں دعائیں کی جاتی ہیں، اس کے اظہار کے لیے الفاظ موجود نہیں۔ لیکن اس کا اشارہ صرف فال اور شگون کے نظام سے کیا جا سکتا ہے، جو کہ قبروں کے قریب مستقل رکھا رہتا ہے۔ مردے تو کچھ نہیں کر سکتے۔ ان کو زبان سے مزید کوئی نسبت نہیں، بلکہ مکان کا حصہ ہیں۔ جو کہ اپنی حالت پر قائم ہے (اگر فی الواقع قیام اس کا مقدر ہے) مگر اس کا کوئی مستقبل نہیں۔ لہذا یہ بھی ایک پتھری ہے۔ تابع فرمان پتھر جو اس امر کا اظہار کرتا ہے کہ زندہ شعور بیدار میں مردے کا کس طرح عکس حاصل ہوتا ہے۔ فاؤسٹ کی روح بھی جسم کے خاتمے کے بعد حیات دوام کی متوقع ہے۔ لازوال مکان کے ساتھ مناکحت اور یہ روی مجری نظام کا خاتمہ چاہتی ہے (مگر جاگھروں کی موسیقی مسلسل جاری رہتی ہے، اور بمصر دور میں بھی رائج ہے) ایک وقت ایسا آ جاتا ہے کہ قبر میں ہڈیاں بھی گل سڑ جاتی ہیں اور سوائے خالی گڑھے کے کچھ بھی باقی نہیں رہتا۔ یہ توسیع ذات کا سب سے آخری مقام ہے۔ شمس اپنے مردوں کو جلا دیتے تھے۔ اور ان کا نام نشان مٹا دیتے تھے۔ اس لیے انھیں پتھروں کی قبریں بنانے کی بھی ضرورت نہ تھی۔ اس لیے ان کی ثقافت کے ابتدائی دور کی کوئی جبری قبر دریافت نہیں ہوئی۔ مصری روح نے اپنے آپ کو تنگ، مشکل، کھور، راہ زندگی پر محو سفر محسوس کیا۔ یہاں تک کہ روز حساب آپہنچا (کتاب مردگان - عنوان ۱۳۵) یہ فضاؤں قدر کے تحت انجام کا تصور ہے۔ مصریوں کا اسلوب حیات مسافر کے سفر کی ایک ایسی صورت ہے۔ جس میں وہ اپنی سمت یا راستے میں کسی تبدیلی کا مرکب نہیں ہوتا، بلکہ سیدھا چلا جاتا ہے۔ اور اس کی ثقافت کی زبان کی تمام ہیئت اسی حالت کی ترجمان ہے۔ ہم نے شمالی تہذیب کے لیے "ابدی مکان" کلاسیکی ثقافت کے لیے "جسم" کی ارفع علامات قائم کی ہیں۔ مصریوں کے ہم طریق (راہ) کی اصطلاح کا انتخاب کرتے ہیں۔ اور مغربی فکر میں تقریباً ناقابل اور اک صورت میں وسعت کا عنصر موجود رہتا ہے جس سے "عمق" میں "سمت" مراد لی جاتی ہے۔ قدیم ملوکیٹ کے مقبروں کے مندر بالخصوص اہرام جو چوتھے خاندان کے نمائندہ ہیں۔ مکان کے کسی منظم تصور کی نشاندہی نہیں کرتے۔ جس طرح کہ ہم مساجد یا گرجوں میں دیکھتے ہیں لیکن ہم یہ ضرور محسوس کرتے ہیں کہ ارضی قطعات کو ایک منظم تدریج اور توازن کے تحت استعمال کیا گیا ہے۔ مقدس راستہ جو دریائے نیل سے لے کر عمارت کے وسیع دالانوں، غلام گردشوں اور ڈیوڑھیوں سے ہوتا ہوا ستونوں پر قائم کردوں تک پہنچتا ہے، یہ راستہ آہستہ آہستہ تنگ ہوتا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ مردہ گھر تک پہنچ جاتا ہے۔ اسی طرح پانچویں خاندان کے شمس ہند، فی الحقیقت عمارت نہیں بلکہ مردوں تک پہنچنے کے لیے مسقف راستے ہیں۔ جنھیں پتھروں کی دیواروں اور چھتوں سے ڈھانپ دیا گیا ہے۔ دیواروں پر نقش و نگار اور نسبت کاری، بالکل تقاروں کی صورت میں سیدھی نظر آتی ہے جو حیران شدہ ناظر کی کسی خاص سمت میں رہنمائی کرتی ہیں۔ نئی بادشاہت کے میڈھے اور ابولول کے کشادہ راستے بھی اسی مقصد کے تحت تعمیر کیے

گئے ہیں۔ مصریوں کے لیے عقی کا تجربہ اس شدت سے مست نما تھا کہ وہ ان کا تصور مکان کم و بیش حقیقت کی منزل کے لیے رہنما تھا۔ فاصلے کے متعلق وہ کوئی جامد تصور پیش نہیں کرتے۔ انسان خود حرکت کرے اور زندگی کی علامت پیش کرے 'ناکہ وہ جبری دور کی علامت حیات "طریق" کی تشکیل کرے' جو قضاؤ و قدر اور تیسرے بعد کا عرفان کر سکے 'طریق (راستہ) قضاؤ و قدر اور تیسرے بعد دونوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ عظیم دیوار کی سطح، نبت کاری، ستون بندی میں طول اور عرض کا تحرک محسوس ہوتا ہے۔ یہ صرف اور اک بالحواس ہے۔ اور اسی سے آگے بڑھیں تو یہ عالمی تصور تک وسعت حاصل کر لیتا ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ 'مصری "مکان" کا تجربہ رکھتے تھے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان نمایاں عناصر کے ساتھ ساتھ جلوس میں چلنے والے عالمی تجربے تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں جبکہ یونانیوں نے مندر کے بیرونی حدود سے باہر توڑ لیا تھا۔ وہ اس تجربے سے محروم تھے اور ہمارا رومی صدیوں کا انسان 'جب وہ گرجا میں عبادت کرتا ہے' تو خود ہی اس لامتناہی تجربے کا حصہ بن جاتا ہے۔ اس کے نتیجے میں مصریوں کا یہ فن لامتناہی مقام کو اپنا نشان (ہدف) بنائے۔ اس کے اثرات واضح ہیں۔ جو کچھ اوپر بیان ہوا ہے اس کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اس کے باوجود کہ کوئی شخص جامد ذرائع استعمال کرے 'نتیجے میں فرق نہیں آئے گا۔ مصریوں کے لیے شاہی مقبرے کے اوپر ابرام نکوٹا ہے۔ عظیم الجثہ 'اپنی شوکت و قوت کا منظر' سطح مستوی' کسی بھی سمت سے چاہیں اس تک رسائی ممکن ہے' وہ آگے کا راستہ بند کر دے گا اور تمام منظر پر حکومت کرتا ہوا معلوم ہو گا۔ اس کی اندرونی ڈیوڑھیوں اور دالانوں کے ستون 'اپنے سیاہ پس منظر کے ساتھ' گنجان صفیں اور ان کی آرائش کا اہتمام ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاقولی قطاریں ہیں۔ جو راہوں کے جلوس کے ساتھ انتہائی مناسب انداز میں محو خرام ہیں۔ دیواری نبت کاری یونانیوں کے برعکس ایک ہی سطح پر احتیاط سے منقش ہیں۔ تیسرے سے پانچویں خاندان تک تمام تعمیرات کا پلستر کانڈی موٹائی سے لے کر ایک انچ تک ہے' اور بالآخر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ رندے سے رگڑ دی گئی ہے' افقی شاقولی' اور زاویہ قائمہ کی ہستات اور دو ابعادی اصول سے قبل از وقت احتراز و گریز اور عقی سستی غرض کا شمول' اس راستے کی علامت ہے جو قبر تک رہنمائی کرتا ہے۔ یہ ایک ایسا فن ہے' جو پریشان روح کے لیے قطعاً "باعث سکون نہیں۔

تیا یہ شرفائے الفاظ میں اس امر کا اظہار نہیں کہ ان آثار میں وہ سب کچھ موجود ہے۔ جو ہمارے تمام نظریات مکان الفاظ میں بیان کرنا چاہتے ہیں؟ کیا جبری مابعد الہییات نہیں ہے۔ جس کے پہلو میں اگر کائنات کے مابعد الہییات دکھ دیے جائیں تو بری طرح لاکھڑا جائیں؟

اس کے علاوہ ایک اور ثقافت بھی قابل ذکر ہے' اگرچہ وہ بنیادی طور پر مصری ثقافت سے مختلف ہے' مگر اس میں بھی باہم مربوط علاماتی نظام موجود ہے۔ یہ چینی ثقافت ہے' جس میں تاؤ کے منظم اصولوں کو سختی سے باہم مربوط کر دیا گیا ہے' مگر ہر گاہ کہ مصری ایک ایسے راستے پر آخر تک چلتا ہے' جو اس کے لیے مقرر کر دیا گیا ہے۔ اور اسے اپنے لیے سخت ضروری یا ناگزیر سمجھتا ہے۔ چینی اپنی دنیا میں مزگشت کرتا ہے' اس کا نتیجہ یہ ہے کہ مرنے کے بعد خدا کے سامنے حاضر ہونے کے لیے اسے جبری دیواروں اور

بزرگوں کی قبروں کی گہری گھاٹیوں کی ضرورت نہیں' بلکہ وہ صرف نفرت کی دوستی کا سارا لیتا ہے۔ دنیا میں کسی اور جگہ فطری مناظر کو حقیقی مادی تعمیرات کا درجہ حاصل نہیں ہوا۔ مذہبی بنیادوں پر اس ملک میں ایسی قانونی پابندی کا اہتمام کیا گیا ہے۔ جس کے تحت تمام عمارات میں تعمیر یکسانیت معلوم ہوتی ہے اس میں شمال اور جنوب کا عمومی محور قائم رکھا گیا ہے۔ جس کے تحت بیوڑھیوں پہلا کی شانزات' گن اور ہال ایک ہی جہتیں منصوبے کے تحت تعمیر کیے گئے ہیں اور آخر کار وہ شاندار 'منسوبہ بندی کا منظر معلوم ہوتے ہیں اور سطح زمین اور میدانوں میں اتنے بھلے لگتے ہیں کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فن کار نے قدرتی منظر ہی کو عمارت میں تبدیل کر دیا ہے۔ مندر بذات خود ایک کتنی عمارت نہیں بلکہ نقشے میں پھاڑیاں' آبی وسائل' درخت' پھول اور پتھر اپنی پوری شکل و صورت میں شامل ہیں۔ اور وہ بھی اتنے ہی اہم ہیں جتنے کہ دروازے' دیواریں' پل اور مکانات۔ یعنی اس ثقافت میں باغبانی بھی ایک عظیم اور مذہبی فن ہے۔ ایسے باغات بھی ہیں جو بدھ کے خصوصیات واقعات زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اسے آپ فطری مناظر کا فن تعمیر کہہ سکتے ہیں۔ اور اسی کے حوالے سے عمارات کے فن تعمیر کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اس قدر واضح توصیحات اور چمت کو غیر معمولی اہمیت دینے کے بعد مذکورہ تصور کی مزید تائید ہوتی ہے۔ دروازوں سے گزرنے والے پیچیدہ راستے بالائی پل' مدور پھاڑیاں اور دیواریں بالآخر منزل مقصود تک پہنچا دیتی ہیں۔ نقش و نگار کی تفصیل در تفصیل حیران کن ہے۔ مگر مصری نبت کاری سیاح کو ایک مخصوص مقام تک لے جاتی ہے۔ مگر تمام منظر فوری طور پر ذہن میں نہیں آتا۔ زمان کی تدریج مکان کی تدریج کا قبل از وقت تصور پیدا کر دیتی ہے۔ جس کی وجہ سے نظر ایک مقام سے دوسرے مقام تک کھول رہتی ہے۔ جبکہ مصری فن تعمیر قدرتی مناظر پر زیادہ زور دیتا ہے' چینی فن تعمیر اس کی تائید کرتا ہے' بلکہ شریک حیات بن لیتا ہے' مگر دونوں صورتوں میں سستی عقی ہے' جو حالت سکون کو قائم رکھتا ہے' اور اس میں مکان بطور مسلسل حال کا تجربہ پیش کرتا ہے۔

(۳)

ہر فن اظہار کی زبان ہے۔ مزید برآں اس میں قدیم ترین انشائیے موجود ہیں' جو حیوانات کی دنیا تک پہنچتے ہیں۔ یہ ایک ایسا اہم عنصر ہے جو اپنی ذات کی خود ترجمانی کرتا ہے۔ اسے گواہان کی ضرورت کا شعور نہیں۔ اگرچہ مسج اظہار کے بغیر یہ مائل گفتار نہیں ہوتا۔ ہم خامے آخری دور میں بھی اکثر دیکھتے ہیں کہ فن کار اور ناظر کے اتحاد کے باوجود' مختلف فن کاروں کی ایک بھیڑ لگی رہتی ہے جو ناپتے' نقلیں اتارتے اور گاتے ہیں۔ گانے والے طائفے تشکیل کرنے کا مدعا یہ ہے کہ فن کاروں کی ایک جماعت فن کاروں سے کبھی خالی نہیں رہی۔ یہ صرف فنی شاہکار ہی ہیں جنہیں اعلیٰ فن کا رتبہ ملتا ہے' اور عوام میں مقبولیت حاصل کرتا ہے اور بالخصوص (جیسا کہ نطشے نے ایک دفعہ کہا تھا۔ خدا کے سامنے ایک شاہد اعظم)۔

یہ اظہار یا تو ایک آرائشی شے ہے یا تقلیدی۔ دونوں امکانات ارفع و اعلیٰ ہیں۔ اور ان کا اجتماع ضدین آغاز میں مشکل ہی سے اور اک میں آتا ہے۔ ان دونوں میں سے تقلید یا نقل چینی طور پر اول اور

اس کی خالق قوم کے مزاج کے قریب تر تھی۔ نقل (تقلید) کسی دوسرے شخص کے متعلق قیاس و قیافہ کا نتیجہ ہے جس میں کہ فرد ثانی جس کو (یا جو) کہ فرد اول غیر رضا کارانہ طور پر سرنال کی موزونیت کو صدائے گنبد کی طرح دہرانے پر مجبور ہو، جبکہ آرائشی اظہار میں اطوار ذات کی خودی کا شعور غالب ہوتا ہے۔ تقلید بالعموم حیوانات میں پائی جاتی ہے اور ثانی الذکر عالم انسانیت کا وطیرہ ہے۔

نقل یا تقلید کائنات کی خفیہ سروں کی پیداوار ہے۔ کیونکہ عالم بیداری میں فرد مذکورہ غیر مسلسل اور توسیع یافتہ معلوم ہوتا ہے۔ اس صورت میں ”یہاں“ اور ”وہاں“ کوئی مخصوص اور اجنبی صورت موجود ہوتی ہے۔ یعنی کائنات بسیط اور کائنات عظیم۔ یہ دونوں ایک دوسرے کی نفی ہیں اور باہم احساس زندگی کا بھی باعث ہیں۔ اور تقلیدی سروں کا کیا عمل ہے۔ اور کیا وہ ان تفسیلات میں ہل کا کام دے سکتی ہیں۔ ہر مذہب اس امر میں کوشاں ہے کہ روح بیدار اپنے ارد گرد کی فضا پر قابو پا لے۔ یہ صرف تقلید ہی ہو سکتا ہے۔ اور یہ صرف مخصوص لمحات ہی ہو سکتا ہے جو سرتاسر مذہبی وجدان سے سرشار ہوتے ہیں۔ کیونکہ ایسے موافقات میں روح اور جسم کے مابین داخلی خفایت کی شناخت ہو سکتی ہے اسی کو اصطلاحاً ”یہاں“ کہا گیا ہے۔ اور عالم خارج کو ”وہاں“ سے موسوم کیا گیا ہے۔ جو ایک ہی صدا بلند کرتا ہے اور بالآخر ایک ہی ہو جاتا ہے۔ جیسا کہ ایک پرندہ طوفان میں اپنا توازن برقرار رکھتا ہے۔ یا کشتی لہروں پر موج خرام رہتی ہے۔ اسی طرح قواعد کرتے ہوئے ہمارے اعضاء و جوارح باجے کی موسیقی کے ساتھ چلتے ہیں۔ دوسروں کی تقلید کوئی کم متعدی نہیں ہوتی۔ اور بچے اس سے جلد متاثر ہوتے ہیں۔ یہ عمل اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔ جب ہم اپنی ذات کسی متحدہ گیت یا مارچ پریڈ یا ناچ میں شامل کر لیتے ہیں تو متعدد اکائیاں ایک اکائی میں متحد ہو جاتی ہیں جسے ”ہم“ کے ضمیر سے شناخت کیا جاتا ہے۔ مگر کسی شخص یا منظر کی کامیاب تصویر جس میں زندگی کی تصویری حرکات جو ادھر سے ادھر اور ادھر سے ادھر جمولتی ہوئی دکھائی دیں، منکس ہوں اور یہی وہ قیاسی توازن ہے جو حقیقت دکھائی دیتا ہے۔ ایسی تخلیق کے لیے فن کار کا ماہر ہونا ضروری ہے تاکہ وہ تصور کو حقیقت کا رنگ دے سکے اور اس کی تمثیل میں اجنبی روح بھی ایک سطح پر آ جائے۔ بعض بے باک لمحات ایسے بھی ہوتے ہیں جن کا ہم سب کو کبھی کبھی تجربہ ہوتا ہے کہ ہم موسیقی اور ڈرامے کو اپنے چہرے کی حرکات سے دہراتے رہتے ہیں۔ ہم اچانک کسی چٹان پر نظر ڈالتے ہیں اور فطرت کے عظیم سرپرست رازوں سے آشنا ہوتے ہیں۔ ہر نقل کا مقصد موثر تقلید اور ہماؤ ہوتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ ہم کسی نئے تجربے میں اپنے آپ کو شامل کر لیتے ہیں۔ مثلاً ”اول بل“ یا ”استمالہ“ یعنی کوئی شخص کسی دوسرے کی شخصیت کے اس طرح زیر اثر ہوتا قبول کر لیتا ہے کہ بالکل اسی کی طرح کی حرکات و سکنات کرتا ہے۔ اسی طرح کا اظہار بیان کرتا ہے۔ اور اس طرح ہم آہنگی کا اس قدر احساس بیدار ہوتا ہے کہ تمام کرداری اوصاف استغراق سے لے کر اکتساب تک بلکہ تہذیب و ذوق سے لے کر خطا کاری تک ایک ایسی ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے جو تخلیقی عمل سے علیحدہ نہیں کی جاسکتی۔ اسی عمل کے تحت گول دائرے میں ل کر ناچنے (جس کا آغاز یورپا سے ہوا اور ایشیا سے سینکھا گیا) واداری جو سیمابو اور جیانو قبائل کی اس لیے تریف کرتا ہے کہ وہ نقل کرنے میں اولیت کا درجہ رکھتے ہیں اور انھوں نے ہی سب سے پہلے فطرت کی نقل کی۔ فطرت جسے ہماری انسان کہا جا

سکتا ہے۔ جن کے متعلق میسر اکارت نے کہا کہ ”خدا کی قدرت مخلوق کی ہر شے میں ظاہر ہوتی ہے“ اس لیے تمام مخلوق ہی خدا ہے۔ دنیا کی ہر شے جو ہمارے ماحول میں موجود ہے اس قابل ہے کہ اس کے متعلق ہماری فکر کی جائے اور اس لیے ہمارے احساس کے مطالب موجود ہیں۔ جن میں ہم اپنی حرکات و سکنات کے ذریعے ادا کرتے ہیں۔ لہذا وسیع تر معانی میں ہر نقل ڈرامہ ہی ہے۔ یہ ڈرامہ نقاشی کے برش کی حرکات یا چینی سے یا گانے کی مرکبوں یا لحن تلاوت شاعری کے مصرعے اظہار ناچ غرض متعدد صورتوں میں کیا جاتا ہے مگر ہر وہ شے جس کا ہمیں تجربہ ہوتا ہے یا ہم دیکھتے ہیں اور سنتے ہیں ہمیشہ ایک اجنبی کیفیت ہوتی ہے جس کے ساتھ ہم اعتماد چہرا ہوتے ہیں۔ یہ ام البلاد کے اسٹیج پر ہی ہے کہ فن کو اجزا میں تقسیم کیا گیا اور اس کی روحانیت ختم کر دی گئی اور فطرت پسندی کا رجحان پیدا کر لیا۔ غالباً یہ اصطلاح دور حاضر میں خوب سمجھی جاتی ہے۔ اس حسن کا جادو جو سامنے جلوہ گھن ہو اور ایسے کرداروں کا عمل جو معقول ہوں اور جنہیں سائنسی اصولوں کے تحت موقع فراہم کیا جائے۔

آرائش اب اپنے آپ کو نقل سے علیحدہ کر لیتی ہے کیونکہ یہ زندگی کے ہماؤ کے ساتھ نہیں چلتی بلکہ اس کا مقابلہ کرتی ہے۔ اجنبی صورتوں کی قیاسی روایات کی جگہ ہم نے مقاصد کی علامات مقرر کر لی ہیں جن کا یہ تاثر قبول کرتی ہے۔ مزید اس قسم کی کوئی خواہش نہیں کہ قلع سے کام لیا جائے بلکہ صدق دل سے حقیقت پسندی سے کام لیا جائے۔ ”انا“ مخاطب ”آپ“ پر غالب ہے۔ نقل ایک طرف سے مخاطب ہے۔ جو ایسے لمحات میں واقع ہوتا ہے جو خود وجود میں نہیں آتے اور دوبارہ دہرائے نہیں جاسکتے مگر آرائش کا اظہار زبان کے واسطے سے کیا جاسکتا ہے یہ ایسی صورتیں کا مجموعہ ہوتا ہے جو مدت سے عاری نہیں ہوتیں اور کسی فرد کے رحم و کرم پر انھما نہیں رکھتیں

صرف ذی حیات ہی کی نقل کی جاسکتی ہے اور یہ عمل صرف چند لمحات تک جاری رہ سکتا ہے اور اس میں حسن اور بد صورتی کے تصورات بھی شامل ہیں۔ اس کا تعلق صرف ذی روح اشیاء سے ہے۔ جس کی بناء پر ہمیں داخلی توازن اس امر پر مجبور کرتا ہے کہ ہم اس کے رویہ ہوں۔ خواہ وہ سورج کے ڈوبنے کا منظر ہو یا بادل ہوں یا شہین سے نکلنے والا تکلیف دہ دھواں ہو۔ نقل حسین ہوتی ہے اور آرائش اہم۔ یہی فرق ہے جو سمت اور وسعت میں ہے۔ نامیاتی یا غیر نامیاتی منطق زندگی اور موت۔ جسے ہم خوبصورت سمجھتے ہیں۔ اس کی نقل بھی کی جاسکتی ہے۔ وہ باسانی ہمارے ساتھ جمولتی ہے اور ہم سے قریب ہو جاتی ہے۔ ہمارے ساتھ نفہ سرا ہوتی ہے۔ یا نفوس کا تکرار کرتی ہے۔ ہمارے دل زور سے دھڑکتے ہیں۔ ہمارے بازو اور ٹانگیں اضطرابی جھٹکے کھانے لگتے ہیں۔ جب تک ہماری رو میں سرشار نہیں ہو جاتیں۔ ہم اسی حالت میں سرخوشی میں رہتے ہیں۔ سرشاری کا تعلق زمان سے ہے اور وقت مقررہ پر اس کا اختتام ناگزیر ہے۔ مگر علامت برقرار رہتی ہے اور ہر خوبصورت شے افراد جماعت یا نسل کے لوگ جو اسے کائنات کے تائب میں محسوس کرتے ہیں جب ختم ہو جاتے ہیں تو ان کے ساتھ ہی حسن کا یہ تصور بھی ختم ہو جاتا ہے۔ کلاسیکی مجسمات اور شاعری میں جو حسن کلاسیکی ثقافت کے لوگ محسوس کرتے تھے وہ اس سے بالکل

علیحدہ تھا، جو ہم محسوس کرتے ہیں۔ وہ روشنی جو کلاسیکی ثقافت کے ساتھ بچھ گئی تھی، ہم اسے اپنے لیے دوبارہ زندہ کرتے ہیں، ہم اس میں سے جز، اجزاء کو خوبصورت سمجھتے ہیں، وہ ایسی ہمارے مزاج کے مطابق اشیاء ہیں۔ جو باقی رہ گئی ہیں، اس کا مطلب یہ نہیں کہ جو شے ایک شخص کے لیے خوبصورت ہے، وہ دوسرے کے لیے بدصورت، یا عام سی ہے یعنی نہ بدصورت نہ خوبصورت۔ مثلاً ہماری موسیقی یا مجسم سازی ضروری نہیں کہ من حیث الکل چینی یا میکسیکی ناظرین کو بھی خوبصورت محسوس ہو۔ کیونکہ ایک ہی نوعیت کی حیات کسی شے کو خوبصورت سمجھنے کی عادی ہوتی ہے اور اسی حقیقت کی وجہ سے کسی خاص موقع پر کسی خاص شے کے حسن کو محسوس نہیں کر سکتی۔

ہم اب پہلی دو ان دو کیفیات میں اختلاف محسوس کرتے ہیں جو ہر فن میں ہر سطح پر موجود رہتا ہے۔ تقلید یا نقل روحانیت میں اضافہ کرتی ہے اور تیزی لاتی ہے۔ جبکہ آرائش سرت سے آشنا کرتی ہے اور مار دیتی ہے، ایک ٹکون ہے اور دوسرا وجود۔ اور اس لیے ایک محبت کی دوست ہے۔ مزید برآں رقص و دفنہ کے دوران جنسی محبت میں بھی اضافہ کرتی ہے۔ جس کے نتیجے میں مستقبل میں قیام نسل کا سامان پیدا ہوتا ہے، جبکہ ثانی الذکر ماضی کا تحفظ کرتی ہے۔ پرانے معاملات یاد رکھتی ہے اور کفن و دفن کا سامان مہیا کرتی ہے۔ حسن کا آرزو سے تعاقب کیا جاتا ہے۔ خوف کی اہمیت میں اضافہ کرتی ہے اور اس کے بعد زندہ کے مکان اور مردے کی قبر میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔ کسان کی جموہوری اور اس کے متعلقات اور گاؤں کے کھیا کا ہال دیواروں کے اندر بے ہوئے شہر اور قلعے اور امراء کے محل کی زندگی، دوران خون کا غیر محسوس محل۔ نہ تو کسی فن سے تخلیق کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی کوئی فن اس میں تغیر و تبدل پیدا کر سکتا ہے۔ کسی بھی گھڑی تعمیر میں خاندانی رہائش کا تصور موجود ہوتا ہے۔ گاؤں کی منصوبہ بندی میں مکانات اور ان کی داخلی زندگی اور مویشیوں کے اہتمام کا خیال رکھا جاتا ہے۔ کئی صدیاں گزر جانے کے بعد بھی اس قوم کے نشانات دریافت کیے جاسکتے ہیں، جس نے انھیں آباد کیا تھا۔ ہر منصوبے میں متعلقہ قوم (جس میں ارتقاء اور سیاہ خاکہ شامل نہیں) کے شہروں کا نقشہ بھی انھیں ضروریات کو مد نظر رکھتے ہوئے تیار کیا جاتا ہے۔ جبکہ آرائش کے نقطہ نظر سے تیار کردہ تعمیرات بڑے ارفع انداز میں تعمیر کی جاتی ہیں جو کہ موت کی علامات ہیں۔ ان میں منقش خاکدان، جبری تابوت، کھڑے کتبے اور مردوں کی جنازہ گاہیں یا مندر جن کا کسی مجبور سے کوئی تعلق نہیں، صرف اور صرف آرائش کا مظاہرہ ہیں۔ جو کسی نسل سے مخصوص نہیں، مگر عالمی اظہار کا مظہر ہیں۔ وہ سراسر فن کا نمونہ ہیں۔ یہ مکلفات قلعوں اور کنیا میں نہیں پائے جاتے۔

کسی چھوٹے گھریا قلعے کے لیے عمارت جس میں کہ فی اور بالخصوص تھیدی فن کا کام کیا گیا ہو، خواہ وہ ویدوں کے زمانے کا ہو، ہمر کے عہد سے متعلق ہو یا جرمنی کے دور کا ہو، جس میں نامور بہادروں کے گیت گائے گئے ہوں۔ یا غیر مذہب ناچ پیش کیے گئے ہوں۔ جس میں لارڈ اور لیڈیز دونوں محو رقص ہوں یا گویے اپنے فن کا مظاہرہ کر رہے ہوں، یہ سب تھیدی فن کی صورتیں ہیں۔ اس کے برخلاف گر جاکر کائنات واقعی فن ہے، کیونکہ اس میں کسی دوسرے فن پارے کی نقل نہیں کی جاتی۔ یہ فی نفسہ ایک خالص اور مستقل فی

شاہکار ہے۔ خالص سہ ابعادی منطق۔ جس کا اظہار اس کے کونوں، سطوحات اور حجم سے ہوتا ہے۔ لیکن دیہات اور قلعوں کا فن لہجائی رجحان سے اخذ کیا گیا ہے۔ جس میں فنی، مزاح، دعوتوں اور کھیلوں کی زندہ دلی رہے۔ اور اسی قدر اس کا اظہار زبان پر ہے۔ یہاں تک کہ اسے تقریبات کا حصہ ہی بنا دیا گیا ہے۔ یہاں تک کہ قرون وسطی کے شاعر اور مطرب روڈاڈور کا نام ہی اسی دریافت سے اخذ کیا گیا ہے۔ وہ بدبوس کوئی جو ہمیں آج ذی بین کی موسیقی میں نظر آتی ہے، وہ وقت مقررہ کے اندر اندر گانے کو ختم کرنے کی ضرورت کا نتیجہ ہے۔ اس کی آزادانہ تخلیقی قوت، ہر مدرسہ فکر کے اصولوں سے بغاوت ہے، جس میں کہ ہر فرد جو سنگ تراشی یا تعمیری عمل سے منسلک ہے۔ یا حد سرائی کرتا ہے۔ وہ لازمانی منطق کی صورتوں کا پیروکار ہے۔ پس تمام ثقافتوں میں اس اسلوب کی تاریخ کا مقام اس کے قدیم فن تعمیر کی بنیاد پر متعین کیا جاتا ہے۔ قلعوں کی عمارت میں عمارت کے ڈھانچے کی بجائے زندگی کا شعور ہے، جو اسلوب کا امین ہے۔ شہروں کی منصوبہ بندی میں عوام کے تقاضا قدر اور انجام کا مقصد پیش نظر رہتا ہے۔ ورنہ کلسوں کے ابتدائی خاکے اور کلاسیک معمار کے تصور کائنات کے ہر گوشے کا پتہ دیتے ہیں۔

مستقل تعمیرات میں پتھر کا عالمی مقصد موجود ہے۔ مگر مسلمان طرز تعمیر میں اس کی حیثیت علامات کی سی ہے۔ فن تعمیر کی تاریخ کو سب سے زیادہ نقصان اس عمل سے پہنچا ہے کہ اسے تعمیری فن کی تاریخ بنا دیا گیا، اور تعمیری تصورات کو نظر انداز کر دیا گیا، اور فن کو محض مقاصد کی تکمیل کا ذریعہ ہونا چاہئے۔ اور حالات کے مطابق ان پر عمل پیرا ہونا چاہئے۔ اسی کا مطلب تکنیکی اظہار ہے۔ یہی صورت مزاحیر موسیقی کی ہے، جو سر اور بے کی زبان کی بنیاد پر تیار کیے گئے۔ کیا اریہ اور پشت اور ترچھی ڈاٹ، عظیم تعمیرات کے لیے خاص طور پر تصور میں لائے گئے تھے۔ یا ضرورت کے مطابق انھیں موقع پر منتخب کر لیا گیا تھا؟ یہ مسئلہ فی تاریخ کے متعلق اہم نہیں۔ اسی طرح یہ سوال کہ تانت اہ تاد کے مزاحیر کا وجود عرب میں تخلیق ہوا یا ان کا آغاز سیلی برطانیہ میں ہوا۔ یہ ہو سکتا ہے کہ قحطی جٹا مصری مندروں کے کاریگروں کے مرہون منت ہوں، جو جدید سلطنت میں تعمیر کیے گئے تھے۔ یا آخری دور کی رومی گنبدی انڈوسکن کی تعمیرات سے نقل کیے گئے۔ یا فلورنس کے صحن افریقی مردوں کی ایجاد تھے۔ بہر حال دوری حلقہ دار ستون۔ ہر دیو تائیاں مندر اور پلازوفارنس تمام کے تمام دنیائے فنون سے متعلق ہیں، وہ مختلف ثقافتوں کے حوالے سے اپنے اپنے معماروں کے فنی اظہار کی ذیلی خدمت انجام دیتے ہیں۔

(۴)

ہر موسم بہار میں نتیجہ ”دو یا تین فن پارے جو یقیناً آرائشی اور غیر تھیدی ہوتے ہیں۔ عمارت یا اشیائے آرائش کی صورت میں وجود میں آجاتے ہیں۔ یہ صدیاں فن کی آرزو سے سرشار تھیں اور ان میں کثرت سے فن تخلیق ہو رہا تھا۔ ان میں محدود مفہوم کے مطابق بنیادی طور پر آرائشی اظہار کی تخلیق ہو رہی تھی۔ کارونجی دور میں صرف آرائشی تعمیرات وجود میں آئیں۔ کیونکہ ان کا فن تعمیر تصور اور اسلوب

حدیں عبور کر لیں۔ اور جو اپنی حاکمیت کی ہوس میں اتنے آگے بڑھ چکے تھے کہ اب ان کے لیے مزید سوچ و بچار کی گنجائش نہ تھی۔ مثال کے طور پر فران کوئین اور ہونگ سافمن۔ اس صورت میں لامتناہی مکان کا ایک بارغ علامتی وجود ظاہر ہوتا ہے۔ جو ناقابل بیان قوت کا مالک ہے۔ اور سیاست کے عملی میدان میں داخل ہوا۔ اوٹوز، کونرڈ دوم، ہنری ششم اور فریڈرک دوم اور ان کے ہمراہ واکننگ ٹارمن، جنہوں نے روس، امریکن لینڈ، انگلینڈ، سسلی اور تقریباً "تختانیہ" فتح کر لیا اور عظیم پاپائیوں روم، گریگری ہشتم اور انوسینٹ سوم، ان سب نے مل کر تقریباً "تمام" معلومہ دنیا پر اپنا اثر و رسوخ قائم کر لیا۔ یہی وہ امتیاز ہے جو گرہیل آرٹھور سین اور کنفرانڈا کے رزمیے بیان کرتے ہیں، جو ہمیشہ قائم رہیں گے۔ ان کے مقابلے میں ہومر کے ہیرو جو جغرافیائی لحاظ سے بہت کم علاقے پر غالب آئے۔ اور صلیبی جنگوں کے جنگ جو، جن کا تعلق صرف ایلب سے لے کر لوز کے معلومہ علاقوں سے تھا۔ اگر دیکھیں تو کلاسیکی عہد میں ایلینڈ وجود میں آئی اور اس کا سارا میدان مقامی اور محدود اور قابل شناخت ہے۔

ذورک شافعی روح نے جن علامات کو حقیقت کا رنگ دیا۔ وہ ان کے اپنے دور اور علاقے کے افراد اور اشیاء تھیں۔ انھوں نے عظیم اور دور رس اشیاء کو جان بوجھ کر نظر انداز کر دیا۔ اور اسی وجہ سے مائی سنی عہد کے بعد کے زمانے سے متعلق آثار قدیمہ کا فقدان ہے، جو طریق اظہار بالآخر اس قوم نے اپنایا وہ ذورک مندر ہیں۔ جو خارجی اثرات کا عکس ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ سرزمین کے مناظر پر بڑے بڑے ڈیمر ہیں، جو ہر قسم کی فنی خصوصیت سے محروم ہیں۔ اور مقامی عناصر سے ان کا کوئی تعلق نہیں، اور وہ اس قابل نہ تھے کہ عرصہ دراز تک قائم رہتے۔ مصری ستون بڑے ہال کے دروازوں کو سنبھالتے تھے، اور چھتوں کو سارا دیتے تھے۔ یونانیوں نے اگرچہ مصری دوسروں سے ادھار لی، مگر اسے اپنے مقصد کے لیے استعمال کیا اور عمارتوں کے اندرونی حصے کو دستانے کی صورت دے دی۔ بیرونی ستونوں کے سیٹ ایک طرح سے اندرونی متروکات کی یادگار ہیں۔

مجوسی اور فاؤسٹی روح اس کے برخلاف بت اونچی اونچی عمارتیں بناتے تھے۔ ان کے خیال کے خواب حقیقت کا روپ اختیار کر گئے۔ جبکہ اہم اونچی عمرانی چھتوں کے نیچے داخلی مداخلت میں اضافہ ہوا اور عمارت کی تشکیل میں ریاضی کے شعبہ الجبراء سے استفادہ کیا جانے لگا۔ اور اس طرح تعمیرات سے نقل ہی ان کا تجربہ ممکن ہو گیا۔ وہ اسلوب جس کا آغاز برکنڈی اور فلائٹرز سے ہوا جہاں عمرانی چھتیں تعمیر کی گئیں۔ جن میں عمرانی روشنائی اور اونچے پستے بہن کی وجہ سے اصل عمارت اپنے ارد گرد کے ماحول سے آزاد معلوم ہوتی تھی۔ ۔۔۔ مجوسی عمارتوں کا اندر کے حصے میں کمری ایک منحنی عنصر معلوم ہوتی ہے۔ اور اس سے کوئی استفادہ نہیں کیا جاتا۔ نہ ہی اس کی کوئی فنی اہمیت ہے۔ ذرا صاف صاف کہیں اس کی حیثیت دیوار میں ایک سوراخ سے زائد نہیں ہے۔ جب کمریاں لگانے کا رواج تھا اور انھیں ناگزیر سمجھا جاتا تھا تو یہ صرف فنی مظاہرے کے لیے تھا ورنہ وہ گیلریوں اور مشرقی قدیم مستطیلی حصہ عمارت کے اوصل ہو جاتیں۔ فاؤسٹی روح کے لیے کمری ایک مخصوص شے ہے اور اس کے عمق تجربے کی ایک اہم علامت۔ اس سے

اس عزم کا اظہار ہوتا ہے، جس کے مطابق دانیلت سے نکل کر لامحدود کی طرف مائل بہ سفر ہوتا ہے۔ یہی عزم اس اجتماعی موسیقی سے ظاہر ہوتا ہے، جو بتدریج بلند معلوم ہوتی ہے۔ اس موسیقی کا آغاز اور ایجاد کا روم کو فخر حاصل ہے۔ اور اس کے مدت بعد جب اجتماعی مزامیری موسیقی کا رواج ہوا، اور اسے اس قدر عظمت حاصل ہوئی کہ میسینو، ہینش دی ریوٹا، ٹرائی ٹان اور پاسی وال جیسے موسیقار نمایاں ہوئے، تو اسے مگر جاگھروں کی ایک ضرورت قرار دے دیا گیا، اس طرح یہ واپس اپنے گھر پہنچ گئی اور یہ صلیبی جنگوں کی جبری زبان کی حیثیت اختیار کر گئی۔ کلاسیکیت کے ہر آثار کو مٹانے کے لیے ایک انتہائی اہم آرائشی عنصر کو شامل کیا گیا، جو سنگی حد بندیوں کی پراسرار اور موثر قلب مابہیت کی روئیدگی کے لیے سد راہ ہے۔ پٹی کاری میں حیوانات اور انسان (سینٹ پیٹری) کا رواج ہوا، جس کے ہر خط میں نفیکی اور موضوع کے زبردست عزم حاصل کی۔ اور اس کے تمام سرور کثیر الصداقی فراہمیت میں گم ہو گئے۔ اور اس کا جسم جھولدار پارچات کی متعدد تھوں کی نذر ہو گیا، یہ گہری روحانیت ہے، جس نے سنجیدہ معانی عطا کیے اور بڑے بڑے تیشوں والی کھڑکیاں مگر جاؤں میں بنائی جانے لگیں، جن کے صاف شفاف کدوم کے حواشی نے غیر جسی مصوری کو رواج دیا۔ یہ ایک ایسا فن تھا جو اس سے قبل کہیں بھی زیر عمل نہیں آیا، اور اس کی صورت ایسی تھی کہ کلاسیک دیواری نقاشی میں اس کا کوئی سراغ نہیں ملا۔ پیرس کے سینٹ چپل کے گرجے میں کی گئی نقاشی میں جسانی خطوط کا کوئی نشان نہیں۔ اس کے بعد اس عہد کا آغاز ہوا، جس میں پتھر نے شیشے کے لیے جگہ خالی کر دی، اور ختم ہو گیا۔ البتہ دیواری نقش ونگار برابر ساتھ دیتا رہا بلکہ اپنے رنگوں کی وجہ سے ایک موثر عنصر ثابت ہوا۔ یہ عمل سطح کی بجائے رنگوں پر زیادہ انحصار کرتا ہے، یہ سطح کے نشیب و فراز سے اتنا ہی مصری ہے جتنا کہ بابے کے سر اور اس میں تشکیل دی گئی صورتیں لختابہیت کا حصہ ہیں۔ اس کا مقابلہ فاؤنٹین گرجے کے روح سے کریں۔ یہ اس کے مقابلے میں بہت کم بلند قوسی چھت سے مستف ہے۔ اس میں متعدد رنگوں کی روشنیاں منعکس ہوتی ہیں، اور ناف کلیسا سے لے کر منڈی تک ہر شے کو منور کرتی ہیں۔ عربی (فی الحقیقت ابتدائی عیسائی باز مینی) گنبد گرجے کی عمارت کا حصہ بن گیا، قطعاً یہ یا گرجے کا مشن گنبد فضا میں تیرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ جس نے قہری ثقل کے کلاسیکی تصور کو شکست دے دی۔ مرغولے اور ستون بھی تعمیری اصول مروج کی خلاف ورزی تھی۔ جہاں تک کہ عمارات کے بیرون جات کا تعلق ہے، وہ قطعاً موجود نہیں۔ اور اس وجہ سے ایسی صورت بن گئی ہے کہ نہ کوئی عمارت کے اندر داخل ہو سکتا ہے۔ اور نہ باہر نکل سکتا ہے اور کوئی بنائی گئی غار میں پھنس جائے تو وہ روشنی سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔ کسی طباع خوش ذوق نے ایسی گول اور کثیر الاضلاع اشکال بنا دی ہیں۔ جن میں راستہ ڈھونڈنا ایک مشکل کام ہے۔ ایک سنگی ڈول کے ساتھ اس طرح وزن باندھ دیا گیا ہے کہ وہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لاؤنٹی کی کیفیت میں فضا میں جھول رہا ہے۔ اس کے باوجود عمارت کے اندرونی حصے کو بغیر کسی دروازے کے بند کر دیا گیا ہے۔ اور تمام تعمیری خطوط چھپا دیے گئے ہیں۔ بے معنی روشنی اندر آنے کا سامان کر دیا گیا ہے۔ جو گنبد کے مرکز سے اندر آ رہی ہے، اور دیواروں کی تعمیر اس فوج پر کی گئی ہے جو میسوپوٹیمیا کی خصوصیت ہے۔ اس فن کے یہ اہم شاہکار ہیں۔ ریونا میں ایس واسٹل اور قسطنطنیہ میں ہاجیہ صوفیہ اور مسجد اقصیٰ کا حجری مینڈ، جو بدعظم میں واقع ہے۔ انھیں خصوصیات کے حامل ہیں۔ مصری جن مقامات پر دیواری نقاشی

کرتے ہیں، فاؤنڈی ثقافت اس سے احتراز کرتی ہے۔ اور اس کے لیے کم فنی کی بنا پر معنی کا مشورہ دیتے ہیں۔ جبکہ رومی ماہرین تعمیرات اپنی شیشے کی تصاویر کو کائنات بغیر مکان کے تصور کو پیش کرنے کے لیے بناتے ہیں۔ بجوی اپنی دیواروں کو سنہری نقاشی سے مزین کرتے ہیں۔ اور اس پٹی کاری کی وجہ سے ان کا فن بے معنی ہو کر رہ گیا ہے۔ پریوں کی کمائیاں جو شمالی علاقوں میں ملتی ہیں، وہ مصور کے فن کا پرکشش حصہ ہیں۔

(۶)

لہذا عظیم اسلوب کا تاثر یہ ہو گا کہ اس کا صدور عظیم کائنات کی روح سے ہوتا ہے، جو ارفع ثقافتوں کی اعلیٰ علامت ہے۔ جو شخص اس لفظ کی روح کو اچھی طرح نہ سمجھ سکے، تو اسے معلوم ہونا چاہئے کہ یہ لفظ صورت کی عمل شکل کا اظہار نہیں کرتا، بلکہ صورتی تاریخ بیان کرتا ہے یہ فن کے اجزاء اور پریشان نگاروں کو انصاف کر کے، نیز ابتدائی انسان کے آثار کو یکجا کر کے ایک جامع یقین کے ساتھ اور موزوں اسلوب کے تحت صدیوں کی تاریخ کو تسلسل کے ساتھ تفکیک کرتا ہے۔ صرف عظیم ثقافتوں کا فن، اور وہ فن جو ختم ہو چکا ہے، اور وہ فن جس کا آغاز ہو رہا ہے، جس کے لیے اظہار کے موزوں اور موثر وسائل موجود ہیں، اسی فن کے پاس اپنا اسلوب بھی ہوتا ہے۔ کسی اسلوب کی نامیاتی تاریخ میں ایک، نقل، ایک، نفی، اور ایک "مستقبل" شامل ہوتا ہے۔ مصر کے پہلے حکمران خاندان کی تیل والی مہر اس عہد تک مصر کے وجود کی نشاندہی نہیں کرتی۔ بلکہ تیسرے خاندان تک بھی ایسے آثار موجود نہیں، جنہوں نے اپنا اسلوب معین کر لیا ہو۔ اور اس کے بعد اتنا اچانک اور اتنا یقینی طور پر وہ اپنا اسلوب متعین کر لیتے ہیں۔ اسی طرح کولنگٹن کا عہد اسالیب کے مابین عبوری عہد ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ کئی اشیاء کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور حقیقی اسلوب تلاش کرتے ہیں۔ مگر کسی صورت میں بھی ان کے داخلی اظہار کا وجود نہیں ملتا۔ آجہن موسیقار موسیقی تخلیق تو کرتا ہے اور یقین کے ساتھ اپنا کام کرتا ہے، مگر خود اپنے یقین و اعتماد کو محسوس نہیں کرتا وارر برگ کے قلعے میں مارین کرچی (۱۷۰۰ء) اور اس کا ہزار سالوینکا کا گرجا (سینٹ جارج) اور سینٹ جرمائی کا گرجا ڈس پریز (۱۸۰۰ء) اپنے چھوٹے گنبدوں اور نعل نما طاقوں کے ساتھ بالکل مساجد معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ تمام مغربی یورپ ۱۸۵۰ء سے لے کر ۱۹۵۰ء تک تعمیرات سے بالکل خالی ہے۔ اور آج کے دور میں روسی فن دو مختلف اسالیب کے مابین استاد ہے۔ قدیم قسم کا چوبی ہشت پہلو خیمہ نما جس کی دیواریں سیدھی اونچی چلی گئی ہیں۔ (اس قسم کی تعمیرات ناروے سے مانچور یا تک چلی گئی ہیں) اس پر باز یعنی نقاشی کی پٹی کاری کی گئی ہے اور یہ ڈیگریب سے لے کر آرمینیا، ایران، اور قفقاز تک چلا گیا ہے، ہمیں روسی اور بجوی ارداح میں جزوی اشتراک نظر آتا ہے، مگر ابھی تک ارفع نشان غیر محدود تسوہ نہ مذہب میں اور نہ تعمیر میں، کہیں نظر نہیں آتا۔ گرجے کی چھت پہاڑی کی شکل میں اوپر کو اٹھتی ہے۔ مگر سطح زمین سے زیادہ اوپر نہیں۔ اور اس پر خیمہ نما چھت بٹھا دی جاتی ہے جس کے کنارے منڈیوں کی نوپوں سے ڈھانپ دیے گئے ہیں، جس سے عمودی رجحان ختم ہو گیا ہے، وہ نہ تو رومی گنبد گھروں کی طرح رہے

اور نہ ہی مسجدوں کے گنبد کی شکل اختیار کر سکے، بلکہ عمارت کی اقصیت کی وجہ سے بیٹھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ عمارت کا افقی تصور صرف باہر سے دیکھنے پر ہوتا ہے۔ جب ۱۷۴۰ء کے قریب سائی ناؤ نے خیمہ نما چھتوں کا اقتناع کر دیا، اور قدیم پیاز نما گنبدوں کے احیاء کا حکم جاری کیا تو کزور اسطوانہ ستونوں پر بھاری بھاری گنبد تعمیر کر دیے گئے اور ان ستونوں کی تعداد کچھ بھی ہو سکتی تھی۔ یہ چھت کے حجم کے منصوبے پر منحصر تھا اس دور تک کوئی سلوب۔ متعین نہ ہوا۔ بلکہ ایک وعدہ تھا کہ اگر حقیقی روسی اسلوب دوبارہ زندہ ہو گیا، تو اس کے ساتھ اسلوب بھی وجود میں آجائے گا۔

فاؤنڈی مغرب میں یہ بیداری ۱۸۰۰ء سے کچھ قبل ہی وجود میں آئی۔ ایک ہی لمحے میں روسی اسلوب سامنے آ گیا۔ ایک غیر مستحکم سطح پر غیر مستحکم سیال مکانی منصوبے کو ختم کر دیا گیا۔ اور ایک سخت متحرک مکانی تصور وجود میں آ گیا۔ آغاز ہی سے اندرونی اور بیرونی تعمیر آپس میں مربوط کر دی گئی۔ دیواروں کو صورتی تفکیک عطا کی گئی۔ جو کسی اور ثقافت میں موجود نہیں تھی۔ آغاز ہی سے کھڑکی اور گنبد گھروں کو معنی بخشے گئے۔ اور انہیں مستقل صورت عطا کر دی گئی۔ صرف اس کی ترقی کی منصوبہ بندی باقی رہ گئی۔

مصری اسلوب میں غیر شعوری طور پر ایک اور علامتی قوت کا اضافہ ہوا۔ (۱۹۳۰ ق م) چوتھی سلطنت کے دوران راستے کا تصور وجود میں آیا۔ معنی کے اس تجربے روح کو سمت کے عنصر سے آشنا کیا۔ مکانی معنی نے زمان فاصلے، موت اور قضاؤ قدر کی اہمیت اور اظہار میں شدت آشنا کیا۔ طول و عرض کے حساس ابعاد مساویانہ رہنمائی کے تحت انجام کی طرف رہنمائی کرنے لگے۔ مصری برجہ کاری، جسے قریب ہی سے دیکھا جاسکتا ہے۔ اور اس طرح تدریج اور مسلسل بنائی گئی ہے کہ ناظر کو دیواروں کے ساتھ ساتھ متعین سمت میں آگے لے جائے۔ یہ اسلوب تعمیر پانچویں سلطنت کے آغاز کے ساتھ ہی وجود میں آیا۔ اس کے ساتھ ہی تعمیرات کا ایک سلسلہ وجود میں آنے لگا۔ چینی کچھ وقفے کے بعد اہرام مصر، جسے اور ایک راستہ جس سے مصری ثقافت بے حد مانوس ہے، قبر کاراستہ ہے۔ ذرا غور کریں کہ قدیم دور کے ہندی ستون کتنی جلدی اہرام مصر میں تبدیل ہو گئے۔ اور اس قدر باہم مربوط ستونوں کا نظام وجود میں آیا، جس سے ارد گرد کا تمام ماحول او جھل ہو گیا۔ یہ ایسی شے ہے، جو کسی بھی ثقافت میں دوبارہ تعمیر نہیں ہوئی۔

اس اسلوب کی عظمت ہمیں جامد اور غیر متغیر معلوم ہوتی ہے۔ اور یقیناً یہ اس احساس سے ماورئی ہے، جو ہمیں خوف زدہ اور آروز مند رکھتا ہے، لہذا اس کی وجہ سے ذیلی کرداروں میں عدم سکون اور ذاتی تحریک کی لرہید ہوتی ہے، جو صدیوں تک جاری رہتی ہے۔ مگر اس کے برعکس ہم اس امر میں کوئی شبہ نہیں کر سکتے کہ ایک مصری کے لیے فاؤنڈی اسلوب (جو ہمارا اسلوب ہے اور روسی اور رو کو عہد سے اور سلطنت کے دور سے) اپنی بے آرام اور مسلسل تحقیق اور کسی شے کی تلاش ہمارے تصور سے بھی زیادہ مستقل اور یکساں ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہمیں یہ فراموش نہیں کرنا چاہئے، کہ اسلوب کے تصورات جن پر ہم بحث کر رہے ہیں۔ دی، روحانی، نشاۃ ثانیہ یا عربی اور رو کو کو، سب ایک ہی اسلوب کے مختلف ادرج ہیں، نہ

ان میں فطری طور پر بعض اختلاف پائے جاتے ہیں۔ جن کے ہم یا دوسرے کئی افراد جن کے تصورات مختلف ہیں، اظہار کرتے رہے ہیں۔ فی الحقیقت شمالی نشاۃ ثانیہ کا داخلی اتحاد متعدد دوبارہ تعمیر کی گئی عمارات میں خواہ وہ رومانی ہوں یا ستر ہوں اور اٹھارویں صدی کی بدذوقی کی نمائندہ، اظہار ہوتا ہے۔ راکو کو کے آخری دور میں جو رومی اثرات کے تحت کام ہوا ہے۔ ان میں بھی یہ رجحان پایا جاتا ہے اور اس سے قطعاً کوئی حیرانی نہیں ہوتی۔ دہقانی فن میں رومی اور باروق فن کیساں رہے ہیں۔ اور پرانے قصبات کی گلیاں جن میں ہر نوع کا توازن پایا جاتا ہے۔ ہر قسم کے روکار اور کھینچے (جن میں ہر قسم کے رومانی یا رومی، یا نشاۃ ثانیہ یا باروق یا روکو کو میں بعض اوقات نامکمل معلوم ہوتے ہیں) یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ان سب میں خاندانی مشابہت موجود ہے۔ اور اس سے بھی زیادہ ہے جتنا کہ یہ لوگ محسوس کرتے ہیں۔

مصری اسلوب خالص تعمیراتی تھا، اور جب تک مصری روح قائم رہی، اسی انداز میں رہا۔ صرف یہی اسلوب تعمیر ہے کہ جس میں آرائش برائے آرائش کا تصور کلی طور پر مفقود ہے۔ اس میں فن کو تفریح بنانے کے کسی اقدام کو اجازت نہیں ملی۔ نقاشی کا کوئی مظاہرہ نہیں۔ مجسموں کے دھڑ موجود نہیں۔ لافظی موسیقی کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ آئی اوئی دور میں کلاسیکی اسلوب کا مرکز فن تعمیر فن سے آزاد صنعتی آرٹ کی طرف منتقل ہو گیا۔ جبکہ باروق (سترہویں اٹھارویں صدی کا فن) میں مغربی اسلوب کا موسیقی میں دخل ہو گیا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اٹھارویں صدی کا تمام تعمیری کام بھی اسی رنگ میں رنگا گیا۔ عربی دنیا میں مسیحین اور خسرو نو شیرداں کے بعد عربی فن تعمیر کی تمام خصوصیات تحلیل ہو گئیں۔ اور اس کی جگہ مجسم سازی اور تصور کشی نے لے لی، جسے آجکل حرفی فن سمجھا جاتا ہے، مگر مصر میں فن تعمیر کی شہنشاہ قائم رہی البتہ اس نے اپنی زبان کو ذرا نرم کر لیا، جو تھی سلطنت کے اہرام کے مندروں کے صحن (اہرام شیفین) میں غیر محترم گوشہ دارستون موجود ہیں۔ پانچویں سلطنت کی عمارات میں (اہرام ساہورے) ہمیں پہلی دفعہ نصیب ستون دکھائی دیتے ہیں۔ نیلو فر اور سنبل کی شاخیں جو پتھروں سے تیار کی گئی ہیں۔ سفید شفاف سنگ مرمر کے (جو پانی کی علامت ہے) وسیع و عریض فرشوں سے نکلتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ ان کے چاروں اطراف قرمزی دیواریں بنادی گئی ہیں۔ چھت پر پرندے اور ستارے نقش ہیں۔ دروازے سے لے کر مندر کے ہال تک کا مقدس راستہ، جسے تصویر حیات کہنا چاہئے۔ ایک ندی ہے۔ بلکہ خود دریائے نیل، جو سمت کے ساتھ مل کر ارفع علامت کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ مادر ارض کا روح سے اتحاد اسی علامت سے بلند ہوتا ہے۔

چین میں اس غم انگیز باب بیکل کی بجائے جس کی دیواریں بلند اور پھانک نک تھا۔ ہمیں روحانی دیوار نظر آتی ہے (مین پل) جو راستے کو اندر گم کر دیتی ہے۔ چینی شخص زندگی کی طرف لڑھک جاتا ہے، لہذا ناؤ کے پیچھے پیچھے راہ حیات پر چل نکلتا ہے۔ وادی نیل کی طرح ہو آنگ ہو کا مرضی تاخیر بھی نشیب و فراز سے خالی نہیں۔ اسی طرح مندر کا راستہ بھی چین کے گلشن کی طرح پستیانی راستوں سے منسلک کیا گیا ہے۔ جو بڑا عجیب و غریب اور پراسرار معلوم ہوتا ہے۔ اس پر اسرار طریق کار کے تحت اقلیدی

حیات کو چھوٹے چھوٹے متعدد جزیروں اور راس ہائے مرتفع واقع الجین سے مناسبت معلوم ہوتی ہے۔ اور ندر مغربی لا تناسبت میں گھومتا پھرتا ہے۔ خدا نے اسے فران کو نیا، برگنڈی اور سیکوتی کے وسیع میدان عطا کر دیے ہیں جو لا تناسبت کی علامت ہیں۔

(۷)

مصری اسلوب ایک بہادر روح کا اظہار ہے۔ مصری باشندے نے اپنی ریاضت اور قوت کو خود بھی محسوس نہیں کیا اور نہ بھی اس کا اظہار کیا ہے۔ اس نے ہر موقع پر ہمت دکھائی، مگر منہ سے کچھ نہیں کہا رومی اور باروق نے اس کے بخلاف۔ جب مشکلات پر قابو پایا، تو وہ صوری اظہار سے عمل طور پر آشنا تھا، ٹیکسیر کے ڈرامے کھلم کھلا عزم اور کائنات کی شدید کشش پر بحث کرتے ہیں۔ کلاسیکی باشندہ فطری قوتوں کے سامنے کمزور تھا۔ وہ خوف اور رحم، اعانت اور بحالی کے جذبات سے شکی ثقافت میں مصیبت کا مقابلہ کیا جاتا۔ ارسطو کے مطابق ایجنٹر کے الیہ پر یہ اثرات براہ راست پڑتے تھے۔ یونانی تماشائی ہر ایک کو مصیبت میں جلا دیکھتا (ہر شخص اساطیر اور اس کے کرداروں سے بخوبی واقف تھا کیونکہ سب ایک ہی مقام پر رہتے تھے) کہ قسمت مصیبت زدگان کو غیر معقول انداز میں تکلیف دی ہیں۔ اور اس کا رد عمل یہ ہوتا کہ فطرت کی قوتوں کے مقابلے کے لیے کوئی امکانات قابل ادراک نہیں ہیں۔ اور وہ مصیبت زدہ شخص کو ہشاش بشاش چہرے، مبادہہ سے مقابلہ کرتے ہوئے، مرنے دیکھتا، اس کی اپنی اقلیدی روح اس عمل سے معراج پاتی اگر زندگی ہر صورت میں بے قیمت شے ہے، تو اسے ضائع کرتے ہوئے بہادری کا عظیم مظاہرہ اس قدر کم قیمت نہ تھا۔ یونانیوں نے نہ کوئی خواہش کی اور نہ کوئی عمل۔ بلکہ قوت برداشت میں ایک دلکش حسن کو دریافت کر لیا۔ یونان کے قدیم اشخاص مثلاً "بیار اوڈیسی اس" اور سب سے بڑھ کر ایچی لیس، جو یونانی مرادگی کا مسمار تھا۔ ان سب میں یہ کرداری وصف موجود تھا۔ کبھی اور روائی اور ایقوری فلسفوں کا نقطہ نظر ایک ہی تھا، دیو جانس ایک گڑھے میں گھس گیا۔ یہ سب سنجیدہ معاملات سے چشم پوشی۔ اور ذمہ داریوں سے بچنے پر پردہ ڈالنے کی کوشش ہے۔ اور مصری روح کے مقابلے اور مدافعت کے عمل کے مقابلے میں انتہائی بزدلی کے مظاہرے کی تصویر ہے۔ شکی شخص جب زندگی سے فرار ہو کر زیر زمین چلا جاتا ہے۔ خواہ وہ خود کشی کا ارتکاب کرے، جو اسی ثقافت کا خاصہ ہے (اگر ہم اس سے ملے جلتے ہندو تصورات کو نظر انداز کریں) تو اس عمل کو اعلیٰ اخلاقی فعل قرار دیا جائے گا اور اسے رواجی علامت کے تقدس کا درجہ دیا جائے گا۔ ڈائیونیڈ ہوئی جس کا مطلب ہے اپنے آپ کو بے ہوشی کے سمندر میں غرق کر دینا، مصریوں کی ثقافت میں قطعاً معلوم نہ تھا لہذا یونانی ثقافت کو کم تر آسان اور سادہ قرار دیا جائے گا۔ اس کی ٹیکنیک کا اگر مصریوں یا بابلیوں سے مقابلہ کیا جائے تو اسے واضح طور پر معدوم قرار دینا ہوگا۔ کسی بھی آرائشی لہل میں ان کے برابر افلاس نظر نہیں آئے گا۔ اور ان کی اشکال میں بھی یہی افلاس موجود ہے، جو ہمت مایاں ہے اگر اس قدر رعایت کردی جائے کہ ان کی ابتدا میں ان کے فن کی ترقی کا معیار اس سے بہت بہتر تھا، جو بعد میں ظاہر ہوا۔ ذورک اسلوب تمام کا تمام توازن اور پیمائش پر مبنی تھا۔ اگر یہ تسلیم بھی

کر لیا جائے تو صرف نظر کرنے میں کیا حکمت ہے؟ یونانی فن تعمیر جس میں وزن اور سہارے اور پیمانے کی مخصوص تصفیہ سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مشکل تعمیر حالات میں یونانی صرف نظر اور پہلو تہی کے عادی ہیں۔ اس کے برعکس وادی نیل کی تہذیب اور بعد میں آنے والی شاہی ثقافتوں میں مشکل حالات، بلکہ ان کی تلاش کی جاتی۔ بیشتر حالات میں ان کا علم ہوتا اور مائی سنی دور میں بھی ان سے پہلو تہی نہ کی جاتی۔ مصری بڑی بڑی عمارات کے لیے مضبوط پتھروں کو پسند کرتے۔ یہ ان کے ذاتی شعور کے مطابق تھا کہ اپنے لیے بیش خست ترین تفویض کا انتخاب کیا جائے۔ مگر یونانی اسے ٹال دیتے۔ ان کا فن تعمیر اپنے لئے پہلے چھوٹے چھوٹے کام منتخب کرتا، اور پھر کلی طور پر کام بند کر دیتا۔ اگر ہم اجتماعی موازنہ کریں اور مصریوں میکیکو والوں سے یا صرف اہل مغرب ہی کے کام کو دیکھیں، تو ہم ان کے اسلوب کار کی کمزور رفتار دیکھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔ چند ڈورک مندروں کی تعمیر ہوئی، اور اس کے بعد ان کے تعمیر کاموں کا اختتام ہو گیا۔ جب ۴۰۰ کے قریب کورن تھیں، ان کا دار الحکومت وجود میں آیا، تو ان کا تعمیری کام ختم ہو چکا تھا۔ اس کے بعد جو کچھ ہوا، وہ موجود عمارات میں ترمیم کے سوا کچھ نہیں تھا۔

اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہر شے کے معیار اور نمونے مقرر کیے گئے، اور اسلوب کی قسم بندی کی گئی۔ ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کر لیں۔ مگر جو معیاری نمونہ مقرر کر دیا گیا ہے، اس سے باہر کوئی اقدام نہ کیا جائے۔ اور سختی سے حدود کے اندر رہا جائے۔ اسے لائق امکانات کو تسلیم کرنے کا ایک حیلہ قرار دینا چاہئے۔ یونان میں ستونوں کی تین اقسام تھیں۔ اور جب بھی کوئی تعمیر کی جاتی تو ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کر لیا جاتا۔ کسی مشکل سے عمدہ براہونے کے لیے (مثلاً وٹرووی اس کو ایک اختلاف سمجھا گیا) کونوں پر جمی دار سرے اور چھتے تعمیر کر دیے گئے۔ اور اس کے قریب کے ستونوں میں فاصلہ کم کر دیا گیا، یہ کسی نے نہ سوچا کہ نقشے کی صورت ہی بدل دی جائے اور موقع کے مطابق نئی تشکیل کر لی جائے۔ اگر ابعاد میں وسعت کی ضرورت ہوتی، تو اس ضرورت کو پورا کرنے کے لیے اہلک 'پیوٹلی' یا اضافی عناصر سے کام لیا جائے۔ مثلاً 'تھیٹر ہال' (کلوزیم) کے گرد تین طعنے بنا دیے گئے۔ اور مائٹلس کے ڈی ڈائیم (باتیہ) کے سامنے ستونوں کی تین قطاریں بنادی گئیں۔ اور پرگاہم کی بڑی عمارتوں میں ایک نا اختتام انفرادی اور غیر منسلک محرک قائم کر دیے گئے۔ اسی طرح گیت نظم و نثر کے اسلوبی اقسام کو بیانیہ اور الیہ میں تقسیم کر دیا۔ عالمی بنیادوں پر 'بنیادی امور پر اخراجات کو کم سے کم رکھے جاتے ہیں اور فنکار کے لیے اخراجات کی تفصیل طلب کی جاتی ہے۔ یہ ساکن اجناس کی سکونی ترکیب ہے، اور یہ فائزستی ثقافت کی لا محدود قوت تخلیقی اور جدت تحقیق اور صوری تشکیل کی ہم کادشوں کے بالکل برعکس ہے۔

(۸)

اب ہم اس قابل ہیں کہ ارفع اسلوبی طریق کی نامیاتی حیثیت کی جانچ پڑتال کریں۔ بے شمار دیگر

محاطات کی طرح اس میں بھی گونے پہلا شخص تھا، جسے بصیرت حاصل ہوئی۔ اس معاملے میں بھی جیسا کہ دیگر امور میں وہ 'ویلیس پیٹرکولس' کے متعلق کہتا ہے۔ "اس کے نقطہ نظر کے مطابق تمام فنون کو بطور نامیاتی (زندہ اشیاء) دیکھنے کے لیے نہیں کہا گیا تھا۔ یہ ایک غیر نمایاں آغاز ہوتا۔ آہستہ آہستہ پروان چڑھتا۔ یا جلد جلد نمو حاصل کر کے بتدریج فناء ہو جاتا، جیسا کہ عام زندہ صورتوں میں ہوتا ہے۔ اگرچہ بعض حالتوں میں انفرادی طور پر یہ خصوصیت عطا کی گئی ہے۔" یہ فقرہ تاریخ فن کی تمام تاریخ کی قلب مابیت کو بیان کرتا ہے۔ اسلوب ایک دوسرے کو نبض کی حرکت کی طرح پیچھے لہروں میں نہیں چلتے۔ یہ فن کار کی شخصیت، ارادے یا دماغ پر نہیں ہوتا کہ وہ کوئی اسلوب تیار کر لے۔ بلکہ خود اسلوب فن کار کو کسی راہ پر لگاتا ہے۔ اسلوب بھی ثقافت کی طرح ایک ارفع تاثر ہے۔ گونے کے مفہوم کے مطابق، یہ اسلوب فن ہو، یا مذہب، اور فکر سے متعلق ہو، یا یہ اسلوب حیات ہی ہو۔ اسلوب بھی فطرت کی طرح بیدار انسان کو ہر آن نئے تجربے سے روشناس کراتا ہے۔ اس کا مزاد، آئینہ تصور ارد گرد کے عالمی تاثر میں موجود رہتا ہے۔ لہذا کسی ثقافت کی تاریخی تصویر میں صرف ایک ہی اسلوب ہو سکتا ہے، وہی ثقافتی اسلوب ہے۔ اسلوب کو ادوار کے حساب سے زیر بحث لا کر غلطی کی گئی ہے۔ رومانی، رومی، باروق، روکو، فلسطی، گویا کہ اسلوب بھی اسی طرح ایک اکائی ہے، جیسا کہ مصری یا چینی (یا بعض کے نزدیک قبل تاریخی) اسلوب۔ رومی اور باروق، شکل و صورت میں یکساں ہیں۔ اور مغربی اسلوب جو پختہ کار کی راہ پر گامزن ہے اور پختہ کاری بھی ہے۔ ہمیں اسلوب کے جائزے میں جو شے درکار ہے، وہ عدم تعلق اور آزادی مصیبت ہے۔ اور عزم تجرید ہے۔ اس سے ہم تکلیف سے بچ جائیں گے۔ ہم نے ہر شے کی صنف بندی کر لی ہے۔ ہر صوری میدان کو تقسیم کر لیا ہے۔ اس طرح ہر جز کو ہم نے اسلوب سمجھ لیا ہے، اور یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس سے ہماری بصیرت کو گمراہ کر دیا گیا ہے، جیسا کہ تاریخ میں قدیم، وسطانی اور جدید کی تقسیم نے ہمیں نقصان پہنچایا ہے۔ مگر حقیقت میں جیسا کہ پلازو فریز کے دربار میں ہوا۔ گدی برگ کے گرجے کا اندرونی حصہ، اور اٹھارویں صدی میں تعمیر کردہ جرمنی کے قلعوں کی بیڑھیاں، سیٹ پڑوکس کے مسقف راستے سے زیادہ مشابہ ہیں۔ یہی مشابہت ڈورک اور آئی اپنی تعمیرات میں پائی جاتی ہے۔ لہذا آئی اپنی ستونوں کو ڈورک عمارتوں کے ستونوں کے بالکل مشابہ سمجھنا چاہئے۔ چونکہ متاخر رومی تعمیرات، ابتدائی باروق تعمیرات سے یکسانیت کی حامل ہیں۔ اسی طرح رومانی بھی متاخر باروق سے مثلاً "سبز" کے گرجے کے بالائی حصے میں عبادت گاہ کا حسن دیکھا جاسکتا ہے۔ اور ہماری آنکھوں نے ابھی تک مصری قدیم سلطنت اور وسطی شہنشاہیت کے عناصر ڈورک اور رومی ابتدائی حالت۔ اور آئی اپنی اور باروق شباب سے موازنہ کیا جاسکتا ہے، کیونکہ بارہویں خاندان کے بعد کے دور میں تمام ثقافتیں بڑی تعمیرات میں باہم تعاون کرتی رہی ہیں۔

تاریخ کے ذمہ یہ فرض ہے کہ وہ تمام اعلیٰ اسالیب کی تقابلی سوانح تحریر کرے، کیونکہ یہ تمام اجسام نامی، جو کہ تجانس ہیں، ایک ہی قسم کی تاریخی تکلیات نوعی کی حامل ہیں۔

آغاز میں بزدل، مایوس اور عریاں اظہار وجود میں آتا ہے، جس کا تعلق نویدار روح سے ہوتا ہے جو

ابھی تک اپنے اور کائنات کے مابین ارتباط کی تلاش میں ہے۔ اور تصورات پوری طرح سے واضح نہ ہونے کی بنا پر خیالات انجینی اور لاطین معلوم ہوتے ہیں۔ قدیم عیسائی خانے کے نقش ونگار میں 'جو بشارت برنارڈ کی عمارت واقع ہلڈے شیم کا حصہ ہے' مصومانہ خوف کی جھلک نظر آتی ہے۔ یہی صورت چوتھی سلطنت کے ستونی ہال واقع مصر میں بھی موجود ہے۔ فنون کی ہمار 'امکانی ضروریات کا سنجیدہ اظہار ایک دہائی ہوئی شدید کشش ان متاعرکشی کے نمونوں میں دکھائی دیتی ہے 'جو ابھی تک رنگ آلود نظر آتی ہے' جو ابھی تک اس جدوجہد میں ہے کہ اسے کوئی موزوں مقام مل جائے 'جہاں پر وہ اپنا مظاہرہ کر سکے۔ پھر رومی تعمیرات میں ایک مسرت کی لہر رواں دواں نظر آتی ہے۔ مسطینی دور میں باسیتی گنبدی گرجے 'جن میں آرائشی فیت کاری پائی جاتی ہے' جس کا موازنہ پانچویں مصری سلطنت کے مندروں سے کیا جاسکتا ہے۔ عمل نکوین سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک مکمل صوری زبان پر مہارت حاصل کی جا چکی ہے۔ اور اس کی روشنی ہر طرف منعکس ہو رہی ہے۔ اور اسلوب کی پختگی ایک طاقتور 'پر شکوہ علامتی اور سستی افق اور قضاؤ قدر کے امور سے آشنا ہو چکی ہے۔ مگر ولولہ خیز طفولیت اپنے انجام کو پہنچی۔ اور روح کے اندر اختلافات نے دخل اندازی شروع کر دی۔ نشاۃ ثانیہ 'موسیقی و سرخوشی کی شہی زورک باز لیلیت سے مخالفت (۴۳۵) جس کے باعث سکندریہ اور مادونی علاقے سے مسرت افزا تعلقات 'انقلابی فن کی تقلید' یہ سب مل کر یہ ظاہر کرتے ہیں کہ اس زمانہ مزاحمت میں (خواہ وہ مزاحمت مؤثر ہو یا غیر مؤثر) ایک ایسا رجحان پیدا ہو چکا تھا جو تمام حاصل کردہ فنی ترقی کو تباہ و برباد کر دے۔ اس لمحے کی ترجمانی بہت مشکل ہے اور اس غرض سے کوشش کی یہاں ضرورت بھی نہیں۔

اب جس امر پر بحث کی جائے گی وہ تاریخی اسلوب کا مردانہ پن ہے۔ ثقافت عظیم شہروں کی ذہانت آمیزی کی وجہ سے تبدیل ہو رہی ہے۔ شہری حلقے رہات پر غلبہ حاصل کر لیں گے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ اسلوب بھی علم و دانش کا موقع بننا چاہا ہے۔ ارفع علامتی نظام قائم ہو رہا ہے اور انسانی فسادات کی صورت کا وجود باقی نہیں رہا 'زیادہ نرم خو زیادہ دنیا دار فنون نے پتھروں کے ہماری بھر کم فن کو مار بھگایا ہے۔ مصر میں بھی دیواری نقاشی اور مجسمات میں نرم روی پیدا ہو چکا ہے۔ فن کار ظاہر ہوتا ہے اور ایسی منصوبہ بندی کرتا ہے جو مقامی سرزمین سے ظاہر ہو۔ ایک دفعہ پھر حیات 'ذات آشنا ہوتی ہے اور اب خوابوں کی دنیا سے اپنا رشتہ توڑ لیتی ہے' اور پر اسراریت پر اعتراض کرتی ہے اور نئے فرائض کی ادائیگی کے لیے جدوجہد کرتی ہے۔ جیسا کہ ابتدائے باروتی عہد میں مائل ا۔ بخلو نے شدت عدم اطمینان کے زیر اثر فنی حدود کے خلاف جہاد کرتے ہوئے سینٹ پطرس کا گنبد بنایا۔ یہ مسیحیوں کا عہد تھا۔ جس نے حاجیہ صوفیہ کی تعمیر کی۔ اور رپونا کے باسیتی گنبدوں میں فیت کاری کی۔ مصر میں بارہویں خاندان کے آغاز میں مسوسوسٹر کے نام پر اور میلہ کے فیصلہ کن دور میں (۶۰۰ء) غالباً جس کا فن تعمیر نے بلکہ یقینی طور پر ان اوصاف کا اظہار کیا 'جن کی اس کے پوتے ایس چائی لس کے عہد میں گونج سنائی دی۔

پھر وہ وقت آیا کہ اسلوب پر خزاں کی جھلک دکھائی دینے لگی۔ ایک دفعہ پھر روح نے مسرت کا بیان کرنا

شروع کیا۔ اس دفعہ اسے اپنی ذات کی تکمیل کا شعور تھا۔ فطرت کی طرف مراجعت 'جو دوسری ثقافتوں میں مفکر اور شاعر۔۔۔ روسو 'گورجیاس' اور ان کے ہم عصر پہلے ہی محسوس کر کے برلا اظہار کر چکے تھے۔ انھوں نے اسے فن کے عالم صوری میں ایک حساس آرزو کا نام دیا۔ اور اسے انجام کی پیشین گوئی قرار دیا۔ ایک بالکل واضح فہم و فراست سے بھرپور ذہن 'جو شہری زندگی سے لطف اندوز ہو رہا تھا۔ مگر جدائی کے غم سے بھی نڈھال تھا 'یہ اس ثقافت کے آخری دہائیوں میں نظر آنے والے رنگ تھے۔ جن کے متعلق کچھ مدت بعد ٹیلی ریڈ نے بھی یہی کہا تھا کہ مصر کے آزاد روشن اور نہایت عمدہ فن کی بھی سی سوسٹرس سوم (۱۸۵۰ ق م) میں یہی کیفیت ہوئی تھی 'اور حد سے بڑھی ہوئی مسرت کا مختصر دور جس نے پیری کلیز 'اور ایکروپولیس کے شاہکار پیش کیے اور فیڈیا کو روشناس کیا' اپنے انجام کو پہنچا۔ اس کے ایک ہزار سال بعد بنی امیہ کے دور میں ہماری ملاقات مورفین تعمیر کے پرستان سے دوبارہ ہوتی ہے۔ جس میں نازک ستون اور نعل نما محراب 'جن کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ یہ ابھی ابھی ہوا میں تحلیل ہو جائیں گی۔ اپنی درخشانی اور رسوب کلسی کا نادر نمونہ تھیں۔ ایک ہزار سال اور گزرا تو ہم نے ہائڈن 'اور معذرت 'کی موسیقی کو بھیڑیں چرانے والی لڑکیوں کے روپ میں سنا 'اور وایڈاور گارڈی کی تصاویر کو دیکھا۔ اور جرمن ماہرین تعمیر کی تخلیقات کا ڈریس ڈن 'وارزبرگ اور وی آنا میں نظارہ کیا۔

یہی وہ انداز ہے جس کے تحت اسلوب صفحہ ہستی سے غائب ہو جاتا ہے۔ ار پیٹیم اور ارڈن زونگر 'کی صوری زبان' جس پر ذہانت کا بھتہ پردہ ڈال رہا ہے۔ اتنی نازک ہے کہ خود ہی اپنی تباہی کے لیے تیار ہے۔ اس کے تعاقب میں آہستہ خرام 'دہم اور کول ثقافت ہے جو کلاسیکی دور میں شہری تہذیب کی صورت میں اور باز لیلیت (۹۰۰ء) دور میں سلطنت کے روپ میں شمالی حیثیت سے ظاہر ہوئی اور غائب ہو گئی۔ خاتمہ سورج غروب ہونے کے انداز میں ہوتا ہے۔ کچھ لمحات کے لیے چمک بڑھ جاتی ہے۔ کچھ نظریہ پرست یا تفصیلی اصطلاحی ظاہر ہوتے ہیں۔ نامکمل تہذیب اور مشکوک اصلیت کچھ دیر فن پر چھائی رہتی ہے۔ آج ہم اسی کیفیت میں ہیں۔ ہم مردہ گھوڑوں سے مشکل کھیل کھیل رہے ہیں۔ اور ہم سمجھتے ہیں کہ ہم فنی سراب قائم رکھ سکیں گے۔

(۹)

آج تک یہ کوئی نہیں سمجھ سکا کہ عالم عرب ایک واحد ناظر ہے 'یہ ایک تصور ہے جو اس وقت اپنی حقیقی صورت میں ظاہر ہوگا' جب ہم اس چھلکے کے زعم سے نجات حاصل کر لیں گے 'جو کہ مشرق کی طفولیت کے ایام سے ہم نے اس پر چڑھا رکھا ہے۔ کلاسیکی عہد کے بعد عربوں نے 'خواہ آپ انھیں قدامت کے خوش چین کہیں 'یا انھوں نے اپنا تمام مواد درست ذرائع سے اور اجنبی منبع سے ارادہ حاصل کیا' اور اس میں کوئی کوتاہی نہیں کی۔ بہر حال وہ داخلی حیات کے مزے سے طویل عرصے سے سرشار تھے۔ جب ہم نے

ابتدائی عیسائی فن دریافت کیا اور متاخر رومی دور کے فن کے تمام زندہ عناصر کو دسترس میں لے لیا۔ فی الحقیقت عربوں کی ہمارے دور تھا اور جب ہم مسیحین اول کا دور دیکھتے ہیں تو وہ ہسپانوی دینی ثقافت کا زمانہ تھا۔ یہ وہ باروتی عہد تھا۔ جس میں چارلس پنجم اور فلپ دوم کے دور حکومت میں عرب ثقافت نے اہل مغرب کو بہت رکھا۔ باز ٹیسنی محل، اور شاندار جنگی مناظر اور دکھاوے کی شان و شوکت اور پرو کو پل اس کے قلم کی پر جوش کلاں، جو میڈرڈ، وی آنا اور روم کے قدیم محلات اور ان میں موجود آرائشی تصویر کشی، جو روز اور ٹینورینو کے شاہکار ہیں۔ یہ عربی اسلوب ہمارے ہزار سال کے تمام فن پر حاوی ہے۔ پس یہ ایک انتہائی سنجیدہ صورت حال کا ترجمان ہے۔ یہ فن کی عمومی تاریخ کی تصویر ہے۔ جس کا نامیاتی تسلسل غلط اور روایتی طریق کار کے تحت قابل اور اک نہیں ہو سکا۔

حیرت انگیز اور۔۔۔ اگر اس مطالعہ کی بنا پر ہمیں پوشیدہ و پناہ کے متعلق بصیرت حاصل ہوئی ہے۔۔۔ ہم یہ دیکھنے کے خنجر ہیں کہ یہ کم سن روح جو کلاسیکی پابندیوں میں گرفتار رہی ہے اور سب سے بڑھ کر روم کے طاقت ور سیاسی دباؤ کے تحت دبی رہی ہے اس میں اتنی ہمت نہیں کہ آزادی کے لیے جدوجہد کرے، مگر نہایت عاجزی سے اپنے آپ کو متروک صوری اقدار قبول کرنے پر آمادہ کرے، اور کوشش کرے کہ یونانی تصورات یونانی زبان اور یونانی عناصر تک محدود رکھے۔ ہر نوجوان ثقافت میں۔

حیرت انگیز اور۔۔۔ اگر اس مطالعہ کی بنا پر ہمیں پوشیدہ و پناہ کے متعلق بصیرت حاصل ہوئی ہے۔۔۔ ہم یہ دیکھنے کے خنجر ہیں کہ یہ کم سن روح جو کلاسیکی پابندیوں میں گرفتار رہی ہے اور سب سے بڑھ کر روم کے طاقت ور سیاسی دباؤ کے تحت دبی رہی ہے اس میں اتنی ہمت نہیں کہ آزادی کے لیے جدوجہد کرے، مگر نہایت عاجزی سے اپنے آپ کو متروک صوری اقدار قبول کرنے پر آمادہ کرے، اور کوشش کرے کہ یونانی تصورات یونانی زبان اور یونانی عناصر تک محدود رکھے۔ ہر نوجوان ثقافت میں مضبوط ایام کی قوت کو صدق دل سے قبول کرنے کی خواہش موجود رہتی ہے۔ یہی طفولیت کا ثبوت ہے۔ رومی لوگوں کی عاجزانہ روش کا مشاہدہ کریں کہ انھوں نے کس طرح اونچی محرابوں کو مخصوص دستوری ستونوں اور شیشے کی روشن تصویروں، مصری روح کی حد سے بڑی ہوئی مکش جس میں دینائے اہرام غالب تھی، یلو فری ستونوں اور نسبت کار دالانوں کو قبول کر لیا۔ مگر موجودہ حالات میں تو ذہنی غلطان کا اضافی عنصر بھی موجود ہے۔ جس کا تعلق مردہ نیکیات سے ہے اور جسے غلطی دائم و قائم سمجھا گیا ہے۔ اس تمام کے باوجود ان نیکیات کی قبولیت سے کوئی نتیجہ نہیں نکلا۔ اضطراب جس میں کوئی داخلی محرک کا عنصر موجود نہیں جیسا کہ رومی اور شامی محسوس کرتے تھے۔ جیسا کہ کوئی افسوس ناک روایت لکھوں سے نکل ہو رہی ہو۔ اسی کی بنیادوں پر ایک نیا صوری عالم وجود میں آیا۔ جس یونانی۔ رومی روایت کی نقاب ڈال دی گئی، اور اس صوری عالم نے آدم کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ چن تھی ان اور شامی فورا کی عمارتوں کے معمار شامی تھے۔ ایک جوان روح نے جس طرح یہاں قدامت پسندی کا مظاہرہ کیا، اس کی مثال کہیں اور نہیں ملتی۔ جہاں پر اس نے اپنی سسی بلخ سے اپنی دنیا کو فتح کر لیا۔

اس میں بھی، جیسا کہ ہر ثقافت میں ہوتا ہے، ہمارے اپنی روحانیت کو نئے آرائشی عمل میں ظاہر کرتی ہے۔ اور سب سے بڑھ کر مذہبی صورت میں جس میں کہ آرائش کو جلال و جمال کے مظاہرے کا موقع دستیاب ہوتا ہے۔ مگر اس تمام پس منظر میں سب سے عمدہ صورت وہ ہے، جسے مغرب (زمانہ حال تک) نے اہمیت دی، اور جسے صحیح معانی میں جوبسی اسلوبی تاریخ کہا جاتا ہے۔ فی الحقیقت اس کا تعلق اسلوب سے ہے۔ جیسا کہ مذہب، سائنس اور معاشرتی یا سیاسی زندگی میں ہوتا ہے۔ ہمیں اس میں جو نئی چیز نظر آتی ہے وہ سلطنت کے مشرقی سمت سے روشنی کا انکسار ہے، مشہور محققین ریگا، اور سٹا، کو ولسکی نے یہ دریافت کیا ہے، مگر ہم اس سے بھی آگے بڑھ سکتے ہیں۔ اور عربی کی ترقی کی نمایاں کامیابیوں کا ذکر کر سکتے ہیں۔ مگر اس میں ہمیں اپنی مذہبی لسانی فلسفیانہ محبت سے نجات حاصل کرنا ہوگی۔ بد قسمتی کی بات یہ ہے کہ ہماری فنی تحقیق، اگرچہ اب مذہبی حد بندیوں کا اعتراف نہیں کرتی، مگر لاشعوری طور پر ان پر عمل پیرا رہتی ہے۔ کیونکہ حقیقی معانی میں کوئی متاخر کلاسیکیت یا ابتدائی عیسائیت کا وجود نہیں ہے۔ بلکہ یہ اسلامی دور ہے، جس میں اسلام نے اپنی ثقافت کو خود وجود بخشا اور مسلمانوں کی جماعت نے اسے ترقی دی۔ یہ بھی ذہن نشین رہے کہ ان مذاہب کی اجتماعیت جو آرمینیا سے شروع ہو کر جنوبی عرب اور اکوم تک اور ایران سے لے کے بازنطین اور سکندریہ تک ایک وسیع تر اتحاد فی اظہار موجود ہے، جو مندرجہ بالا تفصیلات کی تردید کرتا ہے۔ یہ تمام مذاہب، عیسائی، یودی، ایرانی، مانی کے پیروکار، عکریک، سب تغیر مسالک کے حامل تھے۔ اور (کم از کم ان کے رسوم الخط) اعلیٰ درجے کی آرائش کے قائل تھے۔ اگرچہ ان کے عقائد مختلف تھے۔ ان کے مذاہب متجانس نوعیت کے ہیں، اور یہ تمام متجانس علامتی تجربہ حق کے حامل ہیں۔ عیسائی باسلیق، یونانی، عبرانی اور، علی مسالک اور مسمری ام، مزدک کے آتش خانے و مساجد سب میں داخلی روحانیت کا احساس پایا جاتا ہے۔

پس تحقیق کا یہ فرض منہی ہے کہ جنوبی عرب اور ایران کے معاہد، شام اور میسوپوٹیمیا کی عبادت گاہیں، مشرقی ایشیائے کوچک اور حبشہ کی تعمیر مسلک کی عمارات بھی، جن پر آج تک کوئی توجہ نہیں دی گئی، زیر مطالعہ و تحقیق لائی جائیں۔ اور عیسائیت میں بھی صرف سینٹ پال کے مغرب تک ہی محدود نہ رکھی جائے۔ بلکہ مشرقی سطورنی عیسائیوں پر بھی کام کیا جائے، جو فرات سے لے کر چین تک پھیلے ہوئے تھے۔ جن کا قدیم دستاویزات میں ایرانی مندروں کے نام سے اہمیت کے ساتھ ذکر کیا گیا ہے۔ اگر ان تمام عمارات میں عملی طور پر کچھ نہ لے۔ پھر بھی یہ خصوصی توجہ کی مستحق ہیں۔ یہ فرض کر لینا غلط نہ ہوگا کہ کسی خطے میں پہلے عیسائیت اور بعد میں اسلام کے اثر و نفوذ سے مذہب اور جائے عبادت میں تبدیلی آسکتی ہے۔ اور اس کے باوجود ان کے اسلوب اور طریق کار میں کوئی تغیر نہ ہو۔ اور باہم کوئی تضاد نہ ہو، ہم جانتے ہیں کہ متاخر کلاسیکی مندروں کی یہی کیفیت ہے، مگر ہم نے اس پر کبھی غور نہیں کیا کہ آرمینیا کے کتے گرچے ایک وقت میں آتش کدے تھے؟

جیسا کہ سٹز کو ولسکی کا کہنا ہے کہ اس تہذیب کا فنی مرکز ایڈریا، نصیبین اور عیدہ عین شہروں کی نکلون

تغیر ہونے لگیں۔ یہاں پر ان کی تعمیر کا اسلوب شامی مغربی آرمینائی کی بجائے شرقی آرمینائی اور ایرانی تھا۔ جبکہ وینس بازنطینی اور ریونائی رہنمائی کا طالب رہا۔ (سینٹ مارک) تاریخی دور کے وہ بنائے حکومت نے جو پہلوسو میں قائم تھی، اٹلی کے مغربی گھاٹ اور فلورنس پر قبضہ کر لیا اور انھوں نے عربوں کی بنائی ہوئی عمارتوں کو نہ صرف پسند کیا، بلکہ ان کی نقل شروع کر دی۔ ایک سے زیادہ محرکات جن نشاۃ ثانیہ میں کلاسیکی سمجھا گیا کہ دیوان عام کے چاروں طرف ہال بنادیں جائیں۔ محرابوں اور ستونوں کو متحد کیا جائے۔ فی الواقع ان کا آغاز ہسپانوی مسلمانوں کی وجہ سے ہی ہوا۔

جو کچھ کہ فن تعمیر کے متعلق حقیقت ہے بلکہ اس سے بھی زیادہ آرائشی میدان میں امر واقع ہے، وہ یہ ہے کہ عرب دنیا قدیم دور ہی سے اشکال بنانے کے خلاف تھی اور اس کا یہ تصور تمام دنیا پر غالب آ گیا۔ اور پھر یہ کہ عربی فن مزید آگے نکل گیا اور اس نے مغرب کے ابھرتے ہوئے فن پر اپنے اثرات مرتب کیے، جو بعض صورتوں میں غلط بھی تھے۔

کازب نما ابتدائی مگر متاخر کلاسیکی فن میں چند آرائشی اشکال پائی جاتی ہیں، جو اجنبی خلقی اور جبلی مخصوص فنون کا امتزاج ہیں۔ جیسا کہ کارولنگین ابتدائی رومانی (بالخصوص) جنوبی فرانس اور شمالی اٹلی میں بھی مروج ہیں، ایک صورت میں تو یونانی فن، بجوسی فن سے مشابہت رکھتا ہے۔ اور دوسری میں ماؤرو باز لیسینی فاؤنٹی سے مشابہت پذیر ہے۔ محقق کے لیے ضروری ہے کہ وہ خط کے بعد دوسرے خط اور ہر آرائش کے بعد دوسری آرائش کا بغور مشاہدہ کرے، تاکہ اسے ایسے صوری احساس کا پتہ چل جائے، جو ایک طبقہ کو دوسرے سے ممتاز کرتا ہے۔ ہر مرغولے یا شہتیر میں آرائشی حاشیہ میں ہر جگہ قدیم شعوری اور غیر شعوری میں مقابلہ نظر آئے گا۔ مگر نئے مہمات ہی غالب رہیں گے۔ اس موازنے سے قدیم یونانی اور ابتدائی عربی احساسات سے واسطہ پڑتا ہے۔ جیسا کہ مشاہدے میں آتا ہے، مثلاً "روٹی دھڑ" کا تصویری نقش (جس میں بالوں کو نمایاں کرنے کا جدید اہتمام اپنایا گیا ہے، جن میں سولک تک نمایاں ہیں۔ ہر شہتیری گوشہ پر ایک طرف سے چھینی سے کام کیا گیا ہے۔ اور دوسری طرف برے سے کام کیا گیا ہے۔ تیسری صدی کے سنگ تابوتی میں، جن میں جیائو اور پانچو معصوم کرداروں کی نمائندگی کی گئی ہے، متاخر شعری فطرت پرستی کو بھی شامل کر لیا گیا ہے۔ اس سے کم و بیش ڈیوڈ اور کاشن کی یاد تازہ ہو جاتی ہے اور وہ عمارتیں جن میں میکسیٹین کے باسلیق شامل ہیں اور شامی ایوانوں کے حمام تصورات کے لحاظ سے ابھی تک کلاسیکی نوعیت کے ہیں۔

بہر حال عربی روح جب شباب پر پہنچی تو ہلا: فنی کا شکار ہو گئی۔ جیسا کہ ایک نوزائیدہ درخت جس پر کوئی سوکھا ہوا بھاری بھر کم درخت مگر جائے، یا ات ہٹا، بجل نیچے دبا لے اور نشو و نما روک دے۔ ایسا تو کوئی واقعہ نہ ہوا، جیسا کہ مغرب کے ساتھ صلیبی جنگوں میں ہوا تھا کہ گلزی کے شہر جو گرجوں میں مستعمل تھے،

عربائی چھتوں کی ڈاٹ کے لیے جگہ چھوڑ گئے۔ اور اس طرح وسیع گنجائش ہونے کی وجہ سے لاشعری کائنیت کا تصور مضبوط ہوا۔ ڈائوٹیلین اپنی فتح کے نیچے دب کر خود ہی تباہ ہو گیا، کیونکہ وہ کلاسیکی میدان میں استاد تھا اس لیے تمام انتظامی روایات کی پابندی کرنا لازم تھی۔ اس میں اس کا سارا عمل اصلاح اس حد تک محدود ہو گیا کہ وہ متروک شرائط کے ساتھ عمدہ برآ رہے۔ حالانکہ اپنے ہم عصر خلفاء میں سے اعلیٰ مقام کا حامل تھا۔ اسی کے ساتھ عرب ریاست کا تصور واضح ہو کر سامنے آیا۔ یہ دائیہ قلیلی افتاد طبع کا نتیجہ ہے جس کے ساتھ ماسانی مزاج بھی شامل تھا۔ یہ لوگ قبل ہو گزرے تھے۔ اور ان کی روایات نے اپنے جانشینوں کے لیے نمونے کا کام کیا۔ یہ عمل زندگی کے ہر پہلو میں نمایاں تھا۔ آج بھی ہم ان کے کام کو آخری کلاسیکی عمل کا نام دے کر تعریف کرتے ہیں کیونکہ ہم اس کے علاوہ کچھ اور کہہ بھی نہیں سکتے۔ الاطیونس اور مرقس آری یوس، آئی سس کا مسلک، متھرا اور سورج دیوتا۔ یا فطرس کی ریاضی اور سب سے آخر میں تمام فن 'جو مشرق سے ہم تک ندی کی صورت میں بہتا رہا، اس کا فنج رومی سلطنت میں تھا، اور جس کے لیے اٹاکیر اور سکندریہ محض نشانات مورچہ تھے۔

یہ واضح کرنے کے لیے یہی کافی ہے کہ وہ شدید جوش و خروش لے ساتھ عربی ثقافت کا آغاز ہوا۔ جب اسے میدان عمل ملا۔ خواہ وہ فنی میدان میں تھا، یا کسی اور شعبے میں، تو یہ ہر اس ملک میں پہنچ گئی، جو اسکے زیر اثر تھی اور جس کے ساتھ اسکا رابطہ صدیوں سے قائم تھا۔ یہ ایک ایسی روح کا عمل ہے، جو اپنے آپ کو جلدی میں محسوس کرتی ہے۔ جسے جوانی سے قبل ہی اپنی پیدائش سال کی علامات محسوس ہونے لگتی ہیں۔ بجوسی بنی نوع انسان کا کوئی ثانی نہیں۔ شام فتح کیا گیا یا خود ہی بجوسی میں آن گرا (۶۳۳ء)۔ دمشق پر ۶۳۷ء میں قبضہ ہو گیا۔ ۶۳۱ء میں مصر اور ہندوستان تک پہنچ گئے۔ کاس فون ۶۳۷ء میں زیر تکمیل ہوا۔ ۶۳۷ء میں کارہج ۶۷۲ء میں سرقت اور ۷۵۷ء میں ہسپانیہ پر قبضہ ہو گیا۔ اور ۷۳۲ء میں عرب پیرس کے سامنے آکھڑے ہوئے۔ ان چند سالوں ہی میں تمام جذبات، امیدیں، کارنامے، غرض ہر پہلوئے حیات میں ہر خواہش پوری کر لی گئی۔ اتنا کچھ حاصل کر لیا گیا کہ باقی ثقافتیں اس قدر صدیوں میں حاصل کر پاتی ہیں۔ صلیبی جنگ جو یروٹلم کے سامنے ہوئیں، 'ٹاؤفن'، 'سلی' میں اور ہانابالک میں ٹیوٹانک سردار مشرقی، 'سلوانیا' میں، 'ہسپانوی امریکہ' میں، 'پرنگال جزائر شرق الہند' میں، 'چارلس کی حکومت' جس میں سورج کبھی غروب نہیں ہوتا، 'انگریزی سلطنت' کا کرام ویل کے تحت آغاز، یہ تمام کامرانیوں عربوں کی فتوحات کے سامنے ماند پڑ گئیں، کیونکہ جس رفتار سے انھوں نے ہسپانیہ، فرانس، ہندوستان اور ترکستان کو فتح کیا، اسی کی نظیر نہیں ملتی۔

تمام ثقافتیں (ماسوائے مصری، میکسیکی، اور چینی) کسی قدیم ثقافت کی رہنمائی میں پروان چڑھیں۔ ہر عالمی ثقافت میں غیر ملکی اثرات کا وجود ملے گا۔ لہذا فاؤنٹی ثقافت کی رومی روح جو پہلے ہی سے عربی اثرات کی مہوں منت تھی، کیونکہ سیاسیت کا اصل بھی عرب ہی میں ہے۔ لہذا اس نے عربی فنون میں جلد سمارت

حاصل کر لی۔ بلاشبک و شبہ عرب ثقافت کا تعلق جنوب سے ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ عرب ----- روم کے اتحاد نے برگنڈی کی ڈیوڑھی میں قدم رکھ دیے۔ جس کے نتیجے میں پراونگی گرجے پتھروں کے جادو سے مسحور ہو گئے اور سڑکیں برگ کے پادری کے گرجے کا بیرونی حصہ بنی زبان کا ترجمان بن گیا۔ اور مجسمات اور ڈیوڑھیوں کی خاموش جنگ کا آغاز ہو گیا۔ کپڑوں پر نقاشی کے نمونے، دھات کے کام پر پچی کاری اور سب سے بڑھ کر عالمانہ فلسفہ اور اس میں مغربی علامات، معنائے آخری کے پیالے کی اساطیری داستان واکھٹنگ رومی جو میکڈ برگ کے گرجے کے اندرونی حصے کا انصرام کرتے ہیں فری برگ پادری کے نقاط اور میسر ایکارٹ کا تصور، یہ سب انہیں اثرات کا نتیجہ ہیں۔ کئی دفعہ نوکدار محراب کے پھٹ جانے کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ اور اس کی حفاظتی اضافی تعمیر کو نقصان کا اندیشہ محسوس ہوتا ہے اسی صورت میں اسے نعل کی شکل دے دی جاتی ہے جو بربر اقوام کی ایجاد ہے۔ اور نارمن فن تعمیر میں بھی مروج ہے۔

لہذا ڈورک کے چشموں کا شئی فن جس کی ابتدائی کاوشوں کے متعلق اطلاعات ضائع ہو چکی ہیں بلاشبک و شبہ مصری عناصر کو بہت حد تک اپنے اندر سمونے ہوئے ہے۔ اور اسی بنیاد پر اور اسی ذریعے سے اس نے اپنے علامتی نظام کو مرتب کیا۔

کاذب منسوبیت کی بجوی روح کو اتنا حوصلہ نہ تھا کہ وہ انجینی ذرائع کو بغیر تعاون کے اپنے اندر سمو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ بجوی قیاسی قیافہ شناسی کے متعلق ابھی تک بہت سے سوالات کا جواب باقی ہے۔

(۱۰)

عظیم کائنات کا تصور جب اپنا اظہار مسئلہ اسلوب کے ذریعے کرتا ہے۔ تو اس کا بیان سادہ اور قابل وضاحت ہونے کے ساتھ ساتھ مستقبل کے لیے حل مسائل کی نشاندہی بھی کرتا ہے۔ فن کی عالمی صورت کو اقوام عالم کی ثقافتوں کے جائزے کے لیے بطور ذریعہ استعمال کرنے کے لیے اور ان کے تفصیلی قیاسی تجربے اور علاماتی روح، یہ ایک مفید عمل ہے، مگر اسے ابھی تک خیال آرائی سے زیادہ اہمیت نہیں دی گئی۔ صاف ظاہر ہے کہ یہ ایک نامکمل صورت تحقیق ہے۔ ہم ابھی تک اس حقیقت سے آشنا نہیں کہ عظیم فنون تعمیرات کے مابعدا لطبیعیات نظام کی نفسیات بھی ہو سکتی ہے۔ ہمیں اس امر کا تصور بھی نہیں ہے کہ جب خالص وسعت مکانی ایک ثقافت سے دوسری میں منتقل ہو جائے تو اس کے معانی تبدیل ہو جاتے ہیں۔ ستونوں کی تاریخ ابھی تک زیر تحریر نہیں آئی۔ نہ ہی ہمیں اس حقیقت سے کوئی آشنائی ہے کہ فن کے محرکات اور ذرائع میں انتہائی سنجیدہ علامتی وجود پایا جاتا ہے۔ پچی کاری ہی کو دیکھئے۔ یونانی دور میں اس میں سنگ مرمر کے ٹکڑے استعمال کیے جاتے تھے اور یہ مبسم اور غیر واضح ہوتی اور مادی اقلیدی (نیلز کے مقام پر آئی سوس کی مشہور جنگ) اشکال سے سارا فرش بھر دیا جاتا۔ عربی ثقافت کے ظہور کے ساتھ ہی اس میں شیشے کے ٹکڑے استعمال ہونے لگے، بے پھلا کر سنہری رنگ دے دیا جاتا اور اسے صرف چھتوں، دیواروں اور

بالیق گنبدوں پر ہی استعمال کیا جاتا۔ عربوں کی یہ ابتدائی پچی کاری 'رومیوں کے آخری دور کے' ہی عمل سے بالکل منطبق تھی۔ وہ بھی گرجا گروں میں شیشے کے ٹکڑوں کو استعمال میں لاتے تھے، اور ان سے تصویروں بناتے تھے۔ یہ دونوں ثقافتوں میں مذہبی فن کا ابتدائی تعمیری نمونہ تھا۔ ایک میں گرجے کی روشنی کو عالمی روشنی سے ہمکنار کرنے کی کوشش کی جاتی۔ جبکہ دوسرے میں یہ ماحول کو جادو میں تبدیل کر دیتی ہے۔ سونے کی طرح چمکتا ہوا ماحول جو انسان کوارضی حقیقتوں سے بالا کر کے فلاطیس کے بصیرت سے آشنا کر دیتی ہے، ان تصورات کا آغاز مانویت، غناسیت، اہل رشد اور یونان کی کشفی کتب سے ہوا۔

دوبارہ گول محرابوں اور ستونوں کی باہم پیوستگی پر غور کریں، یہ تصور بھی شامی الاصل ہے۔ اگر اسے شمالی عرب سے منسوب نہ کیا جائے تو یہ تیسری صدی (رومی اقتدار کی بلندی) کی پیداوار ہے۔ اس محرک کی انقلابی اہمیت کو جو خصوصی طور پر بجوی ہے، بالکل ہی نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اس کے برخلاف یہ ہمیشہ فرض کر لیا گیا ہے کہ یہ کلاسیکی ہے، اور ہم میں سے بعض تو فی الحقیقت اسے کلاسیک کا نمائندہ سمجھتے ہیں۔ مصریوں نے ستونوں اور چھت کے مابین کسی گہرے تعلق کو ہمیشہ نظر انداز کر دیا، ان کے لئے ستون محض ایک خمیہ تھا اور قوت سے زیادہ نشوونما کی علامت تھی۔ اپنے دور میں کلاسیکی انسان جس کے نزدیک ایک جبری ستون اقلیدی حیات کی مضبوط ترین علامت ہے۔۔۔۔۔ اس کی تمام تشکیل، تمام اتحاد، اور تمام مستعدی اسے مضبوطی عطا کرتی تھی۔ اور باہم مربوط کرتی تھی۔ اور افقی اور عمودی دونوں لحاظ سے توازن مہیا کرتی تھی جس سے وزن اٹھانے کی استعداد اور قوت میں اضافہ ہوتا۔ یہی اس کی تعمیر کا مقصد تھا۔ مگر یہاں ستون اور محراب کو باہم ملا دینے سے جسے نشاۃ ثانیہ کے مزاحیہ الیاتی انداز میں یہ بے بنیاد دعویٰ کیا گیا کہ یہ خالص کلاسیکی قابل تعریف طریق کار ہے (حالانکہ یہ ایک ایسا تصور ہے۔ جو کلاسیکی فن تعمیر میں نہ تو موجود تھا، نہ موجود ہو سکتا تھا) جس میں جمی وزن کی برداشت کے لیے نازک ستون استعمال کیے گئے۔ یہ تصور جو یہاں بیان کیا گیا ہے، یہ زمین کی کشش ثقل سے بالکل آزاد ہے، اور خلا کو زیر تصرف لانے کی کوشش ہے۔ اور اس عنصر اور گنبد کے مابین جو اگرچہ آزادانہ طور پر بلند ہوتا ہے۔ مگر بہت بڑے معنی کا احاطہ کرتا ہے، مگر اس کے باوجود دونوں کے معانی میں بہت زیادہ تعلق ہے۔ دونوں ہی مضبوط بجوی ہیں۔ اور روگو کو سطح پر مور مساجد اور قلعوں میں ان کا منطقی کمال ظاہر ہوتا ہے۔ جہاں تک نازک ستونوں کا تعلق ہے، ان کی بنیاد زمین پر نہیں ہوتی، بلکہ وہ زمین سے اگتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اتنی بڑی محراب کو انھوں نے جادو کے زور سے اٹھا رکھا ہے۔ ان کی چکدار آرائش، چونے کے قلم اور محرابی چھتیں نقش و نگار سے مزین ہوتی ہیں۔ اس عربی فن کی پوری اہمیت ظاہر کرنے کے لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ شہنشاہوں اور ستونوں کا استخراج کلاسیکی نوعیت کا ہے اور ستون اور گول محرابوں کا ارتباط عربی ہے۔ اور ستونوں اور نوکدار محرابوں کا جوڑ خالص فاضلی احترام ہے۔

اس آرائش پر غور کریں جس میں شوکت الیہود کے چوں کی شکل بنائی گئی ہے۔ کلاسیکی آرائش میں یہ سب سے نمایاں ہے پودے کا پورا جسم نمایاں ہے۔ ہر پتہ انفرادی طور پر نظر آتا ہے اور ایک ہی نظر میں اس کی شناخت ممکن ہے۔ مگر شاہی ایوانوں میں یہی آرائش بھاری بھرکم اور پر تکلف نظر آتی ہے (نرد اور نراجن میں) اور مارس الڑکے مندر میں بھی اس کی یہی کیفیت ہے۔ اس کا نامیاتی اظہار اس قدر پیچیدہ ہو گیا ہے کہ اس کا قاعدے کے مطابق مطالعہ ضروری ہو گیا ہے۔ اور ایسا رجحان ظاہر ہوتا ہے کہ خالی مقامات کو پر کر دیا جائے۔ باز نلین فن جس پر تیس سال قبل ریگل نے تحقیقات کی تھی اور یہ نتیجہ اخذ کیا تھا کہ مٹی، سڑا سنی کردار (اگرچہ اس نے اس تعلق کے وجود پر کوئی شک نہیں کیا) شوکت الیہود کا پتہ چھوٹے چھوٹے بے شمار حصوں میں تقسیم کر دیا گیا (جیسا کہ ۷ صوفہ میں) اور پوری سطح پر غیر نامیاتی طرح سے پھیلا دیا گیا۔ کلاسیکی انداز میں قدیم آریٹائی انکور اور کجور کے پتے بنائے گئے۔ جو یہودی آرائش کا پہلے ہی سے جزو لاینک تھے۔ رومیوں کے آخری عہد کا پتیاں حاشیہ اور سگری کنارے، بلکہ ہندی واضح گلکاری کی ابتدا کی گئی۔ جو بالآخر ایران اور اناطولیہ تک رائج ہو گئی۔ تحرک اور منفرد عروج جو عربوں کو حاصل ہوا، بے مثال تھا۔ یہ خالص بجوی حرک ہے اور اپنی انتہا تک غیر حرفتی اور اس میں تصویر کشی اور مجسم سازی کی شدید مخالفت کی گئی ہے۔ یہ فن غیر مجسم تھا اور اس نے جانداروں کے اجسام کی تصویر بنانا ممنوع قرار دیا۔ اس کا اپنا دائر کار ہے جس میں لامحدود اشیا موجود ہیں جن کی تصاویر بنائی جاسکتی ہیں۔ اس قسم کا ایک شاہکار جو مکمل طور پر آرائشی کام سے پر ہے، موآب میں تعمیر کردہ قلعہ شید ہے۔ جو غسانوں نے تعمیر کیا تھا۔ ہانڈ شیخ اور اسلامی اسلوب کے فن۔ نہ اسے ایک ایک لمحہ فراموش، فراکش، سیٹی یا قدیم ناردو کی کہ جاتا رہا ہے) جواں سال مغربی فنون پر قبضہ کر لیا۔ کیرو لیچمن سلطنت پر غلبہ پانے کے بعد عربوں نے اس علاقے میں مال برآمد کرنا شروع کر دیا۔ شرقی ہنرمندوں نے پارچات کی تیاری شروع کر دی اور مغربی پارچہ باف اپنے لیے نمونے مشرق سے منگوانے لگے۔ روانا، لوکا، ونس، غرناطہ اور پارمو میں دھات کاری اور اسلحہ سازی کے اہم مراکز قائم ہو گئے۔ ایک ہزار عیسوی میں یہ مراکز اپنی ہنرمندی میں مہارت کا مظاہرہ کر رہے تھے اور ان کے کام کی نوعیت مذہب حلقوں میں پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھی جاتی تھی۔ ان کی بنا پر ایک نئی ثقافت وجود میں آکر ترقی کی منزلیں طے کر رہی تھی۔ اور اٹلی تو پوری طرح اس ثقافت کی گرفت میں تھا۔

اب بنی نوع انسان کی عام کیفیت کا مشاہدہ کریں۔ عربوں کی فتح کے بعد عالمی احساس اور اس کے متعلق انسانی تصورات میں پوری طرح سے انقلاب آ گیا۔ ۱۰۰ تا ۲۵۰ء رومی سردار جو پایائیت کے زیر اثر تھا، وہ شمیوں اور مجوسیوں کا مخالف تھا اور اپنی عضلاتی قوت اور لگاؤ کے غضب کی تیزی کا مظاہرہ کرتا تھا۔ اس کا طریق اظہار بہت ہی مختلف تھا۔ بلکہ خاص روم میں بھی بلذ زبان کے بنائے ہوئے مجسمات میں بھی برے کا استعمال کا جانے لگا۔ یہ طریق کار اقلیدی مجسمہ سازی میں ناپسند کیا جاتا تھا۔ کیونکہ چینی پتھر کا اضافہ حصہ کٹ کر اس کے اندر مجسمے کا وجود تشکیل دیتی ہے اور سنگ مرمر کے ہلاک کٹ کر شبیہ کو وجود

بخشتی ہے۔ یہی اس کے اظہار کا انداز ہے۔ برے کے اوزار کو اقلیدی پتھر کے مجسمات کی صنعت میں قطعاً استعمال نہ کرتے تھے۔ کیونکہ چینی پتھر کے ہلاک سے مطلوبہ مجسمہ باہر نکال دیتی ہے۔ اور سنگ مرمر کے پتھر کی مادی نوعیت متعین کردیتی ہے۔ برا اس کی سطح کو توڑ دیتا ہے اور روشنی اور سائے کے تصور کی نفی کرتا ہے۔ اس کے نتیجے میں مجسمہ عیسائی ہو یا کافر عیاں جسم کے قدیم تناظر سے محروم ہو جاتا ہے۔ اقلیدوں کے مجسمات کو دیکھیں۔ یہ یقیناً کلاسیکی عہد کے نمائندہ تھے۔ ان میں صرف سر کا حصہ ہے جو لحاظ قیافہ اہم اور دلچسپی کا باعث ہے۔ ایجنٹر کے مجسمات میں یہ بات بھی پیدا نہیں ہوئی۔ لباس کو بالکل نئے معانی دیے گئے ہیں اور یہ تمام نظارے پر غالب ہے۔ کیپولائن کے عجائب گھر میں موجود سنگی مجسمے اس کی خصوص مثال ہیں لوگ تنگ آپکے ہیں اور آنکھیں دور دیکھنا چاہتی ہیں۔ کیونکہ مجسمات میں حسن و خوبی کی جھلک مفقود ہو چکی تھی۔ مگر بجوی اصول روحیت جو نوظلاطونیت اور کلیسیا کے فیصلوں سے ہم آہنگ تھا، نیز سورج پرستی اور زردشتی مسلک بھی انسان کی داخلی زندگی میں ہم خیال ہیں۔

لیب لیمس نے ۳۰۰ عیسوی کے قریب ایک کتاب لکھی جس میں یہ تحریر کیا کہ دیوتاؤں کے بتوں میں بھی روحانی قوت موجود ہوتی ہے۔ جو ناظر پر اثر انداز بھی ہوتی ہے۔ جنوب اور مشرق سے بت شکنی کی ایک تحریک اس تصور کے خلاف وجود میں آئی۔ یہ ایک فنی تحریک تھی، ہم مغربیوں کے لیے اسے سمجھنا قریب قریب ناممکن ہے۔

☆ (تصريح: اسلام کا مجرد الوہیت کا تصور پیکر پرستی کے عادی بمشکل ہی سمجھ سکتے ہیں۔ م۔ ح۔ م۔)

باب ہفتم

موسیقی اور صنای

(۱)

صورت گری کے فن

علامتی اظہار کی واضح ترین نوع، جسے بنی نوع انسان کے برگزیدہ طبقات کے عالمی احساس نے اس مقصد کے لیے دریافت کر لیا ہے (اگر ہم ریاضیاتی----- سائنسی اور بنیادی تصورات کو مستثنیٰ قرار دے لیں) تو وہ تشکیلات کے فن ہیں، جن کی تعداد بے شمار ہے۔ انھیں فنون میں ہم موسیقی کو بھی شامل کر لیتے ہیں جس کی اپنی متعدد اور مختلف اقسام ہیں۔ اگر مجموعی طور پر صنعتی فنون کی ہیئت ہائے صورت کی بجائے انھیں فنی تاریخی تحقیق کی حدود میں شامل کر لیا جاتا، تو اس صورت میں ہمیں حصول مقصد کے لیے جدوجہد کے ارتقا کو سمجھنے میں آسانی رہتی۔ کیونکہ تکوینی معجزہ جو کہ غیر ملکی فنون میں مصروف عمل رہتا ہے۔ اس وقت تک سمجھ میں نہیں آتا۔ جب تک کہ ہم بصری اور سمعی عناصر کو ناقص نہ تسلیم کر لیں اگر ہم فنون کو سمعی اور بصری خانوں میں تقسیم کر لیں۔ تو ہم اس کی تقسیم میں آگے نہیں بڑھ سکتے۔ یہ کوئی معیار نہیں جس کی بنیاد پر ہم ایک فن کو دوسرے سے علیحدہ کر لیں۔ یہ عمل صرف انیسویں صدی کے مفکرین تک محدود رہا کہ انھوں نے قیاسی شرائط کے زیر اثر فنون کو اظہار، تغزل یا تصور اور اشتراکات میں تقسیم کر لیا۔ کلاڈورین کی یادداشتوں کی بنیاد پر ہونے والی نغمہ سرا تصویر ہماری ظاہری بصارت اس قدر متاثر نہیں کر سکتی جتنا کہ باخ کی فضاؤں میں کوندتی ہوئی موسیقی دکھائی دیتی ہے۔ حالانکہ وہ قوت سماعت سے خطاب کرتا ہے۔

فن پارے اور اعضائے حسی میں ارتباط----- جس کے متعلق ہم اکثر اور غلط اپنے آپ کو یاد دہانی

کراتے رہتے ہیں۔۔۔۔۔ وہ اس سے بالکل مختلف اور بہت سادہ اور مادی شے ہے، جو کہ ہمارے فن کا خاصہ ہے۔ ہم اوتھیلو اور فاؤسٹ کا مطالعہ کرتے ہیں۔ اور ہم مزامیری انفرادی ہدایات کا جائزہ لیتے ہیں۔ اس طرح ہم اپنے حواس کی مختلف قوتوں کو باری باری استعمال کرتے ہیں تاکہ ہم ان فن پاروں کی خالص روح سے لطف اندوز ہو سکیں۔ اس طرح ہمیشہ خارجی عالم سے داخلی احساسات پر تاثر جاری رہتا ہے۔ اسے ہم خالص فاؤسٹی اور غیر کلاسیکی قوت مثیلہ کا نام دیتے ہیں۔ اسی عمل سے ہم ٹیکسیڈ کے ڈراموں میں مسلسل سین تبدیل کرنے کو سمجھتے ہیں۔ جبکہ کلاسیکی ڈرامے میں اتحاد مقام پر بہت زور دیا جاتا تھا۔ بعض انتہائی معاملات میں بالخصوص۔ مثلاً "فاؤسٹ ہی میں عمل کی مکمل نمائندگی" (یعنی اس کے پورے مواد کی) عملی طور پر ممکن ہے۔ مگر جہاں تک موسیقی کا تعلق ہے جس میں عیون شامل نہ ہو اور اس کا اسلوب نغمہ گری صدائے بند ہو اور بیجان انگیزی میں ہنرج شڑکی جھلک ہو اور باخ کے مکانیکی نغمہ نگاری کے فن کی پیروی ہو۔ اور چور اگے کی صورت میں بھی تمھوں اور ٹرستان جذباتی زندگی کے تجربات کا عالمی معیار کا لطف ہو۔ یہی وہ صورت ہے جس کے تحت ثانی الذکر کے ذریعے عمل موسیقی کی تمام گمراہیوں اور بھرپور فنی مہارت کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اور ہم اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ اور یہ صرف سنری، بھروسے، مشتقی اور خاکِ رنگوں کے مترانج ہی سے سورج کے غروب اور دور سے نظر آنے والی پہاڑیوں کی چوٹیاں، طوفان اور قدرتی مناظر اور نور میں ڈوبے ہوئے شر اور اجنبی چہرے جو بڑے صدق دل سے اتحاد عمل کے متنہی ہیں، ان میں ہر شے اپنے متعلق کچھ نہ کچھ بیان کرنا چاہتی ہے۔ یہ وہ آخری موقع نہیں کہ بی تمھوں نے اس لمحے تحریر کیا جب وہ برہہ ہو چکا تھا۔ فی الحقیقت برہے پن نے بی تمھوں کو آخری پابندیوں سے آزاد کرالیا۔ کیونکہ جہاں تک موسیقی کا تعلق ہے۔ سماعت اور بصارت روح تک اس کی رسائی کے لیے بل کا کام دیتے ہیں، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ یونانیوں کے لیے فن کی بصری لطف اندوزی ایک اجنبی شے تھی۔ وہ سنگ مرمر کو اپنی آنکھوں سے دیکھتے اور آؤلس کی موئی آواز کے ساتھ ان کے بدن تھرکتے لگتے۔ یونانیوں کے نزدیک سماعت اور بصارت ہی دو ایسے حواس ہیں جن کی بدولت وہ تمام مطلوبہ تاثرات کو محسوس کرتے۔ ہمارے لیے تو رومیوں کے دور ہی سے ان کی ایسی اہمیت ختم ہو چکی ہے۔

ہمارے نزدیک لہن ایک ایسی شے ہے، جو وسیع، محدود اور قابل شمار ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ خطوط اور رنگ ہوتے ہیں۔ ہم آہنگی، خوش الحانی، قافیہ، قوافی، حسن ترتیب اور ان کے ساتھ توازن، تغلیب اور اس کے ساتھ خاکہ بندی کو یکجا کر دیا جاتا ہے۔ دو تصاویر کے درمیان فاصلہ رکھ کر دیکھیں، تو وہ اس سے بڑی نظر آئیں گی، جتنی کہ وہ علیحدہ علیحدہ کرنے سے قبل نظر آتی تھیں۔ اسی طرح موسیقی بھی امتداد زمانہ سے اپنی عظمت میں اضافہ کرتی ہے۔ مائٹزن کے مجسمے پر غور کریں۔ نیز یون کا فن منظر کشی اسی حیثیت کا حامل ہے، جو ہم عصر کشاٹا کے ایوان میں رکھی گئی تصاویر کو یا ریم براٹ کی حقیقتات کو، اور باکس چیوڈ کی ارگن نوازی کو، یا پے چل بیل اور باخ کو۔ فرق صرف زمانی اور مکانی فاصلوں کا ہے۔ گارڈی اور موزرٹ کے تسمائی تمثیل خانے کی داخلی لسان صوری بھی اتنی ہم آہنگ ہے کہ بصری اور سمعی ذرائع کے حوالے سے ان میں فرق نظر انداز کر دینے کے قابل ہے۔

وہ اہمیت جو فنی سائنس نے ہمیشہ لازماً بنی اور تصوراتی حد بندیوں کو انفرادی فنی دائروں میں عطا کی ہے، یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ مسئلے کی بنیادی وجہ کا جائزہ نہیں لیا گیا۔ فنون زندہ وحدتیں ہیں۔ اور حیات پر بحث ناممکن ہے۔ علما کا وطیرہ آغاز ہی سے یہ رہا ہے کہ ایک کل کو جو لامحدود وسعت مکانی کا حامل ہو، اجزاء میں تقسیم کر لیا جائے۔ اور اس طرح اسلوب، فن اور واسطہ کے سطحی معیار سے کسی فن پارے کا جائزہ لیا جائے اور انھیں دنیائے فن میں ایک دائمی قدر و قیمت دے کر ایک ناقابل تغیر اصول قائم کر دیا جائے۔ لہذا انھوں نے فن کو موسیقی اور نقاشی، موسیقی اور ڈرامہ، نقاشی اور مجسمہ سازی میں صنف بند کر لیا۔ اور پھر اس کے بعد ایسے موضوعات تراش لیے ”فن نقاشی“ ”فن بت گری“ وغیرہ وغیرہ۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی فن کی رسمی زبان خود اس فن پارے کا چہرہ ہی ہے۔ اسلوب سے مراد وہ نہیں جو سطحی سپہرنے طے کی تھی۔ (یہ مادہ پرست ڈارون کا ہم عصر تھا) معلوم ہوتا ہے کہ یہ شخص مانت، ٹیکنیک اور مقصدت کا شیدائی تھا۔ یہ اوصاف ایسے ہیں جو فنی وجہ سے غیر متعلق ہیں اور بالبعد البسیعانی نظام کے افکار اور پراسرار ناگزیریت اور قضاؤ قدر کے اصولوں کے مخالف ہیں۔ مختلف حد بندیوں جو مختلف فنون کے لیے قائم کردی گئی ہیں۔ فن کا ان سے کوئی واسطہ نہیں۔

حواشی تاثرات کے تحت فن کی صنف بندی کا مطلب یہ ہے کہ مسئلہ ہیئت فن کی وضاحت میں رکاوٹ پیدا نہ کر دی جائے۔ کسی مجسمے کی نوعیت پر مفصل رائے کا اظہار کس طرح ممکن ہے اگر اس کے کردار کی بنیاد پر اس کے لیے عام اصول وضع کر لیے جائیں۔ مجسمہ کیا ہے؟

نقاشی کو دوبارہ لیجئے، ایسی کوئی شے دنیا میں موجود نہیں جسے فن نقاشی کہا جائے۔ اور اگر کوئی شخص رفاہ کی ڈرائنگ کا صرف خاکے سے متاثر ہو کر حیثان سے موازنہ کرنا چاہے، اور صرف روشنی اور سائے کو ملحوظ خاطر رکھے، اور اس امر کا احساس نہ کرے کہ دونوں کا تعلق مختلف فنون سے ہے۔ ہر وہ شخص جو جیائو اور مینگنا کی تخلیقات میں عدم مشابہت کا ادراک نہیں رکھتا۔ جس میں برش کی ضربات سے برجستہ کاری کی گئی ہے۔ اور گویا کے درمرکی موسیقی سے جو رنگین کیوس پر اس طرح ادا کی گئی ہے کہ سامع اس کی ہمیت فنی باریکیوں تک پہنچنے سے قاصر رہتا ہے۔ جہاں تک یونگ ٹولس کی دیواری نقاشی کا تعلق ہے یا ریونکا کی فبت کاری کا۔ ان میں کوئی تکنیکی مشابہت موجود نہیں کہ انھیں ایک نور سے متعلق قرار دیا جائے۔ اور کندہ کاری اور بائبل ۱۔ بخلو کے فن میں کیا مشابہت ہو سکتی ہے۔ یا ابتدائی کو رتھی ظروف پر نقاشی اور رومی گرجے کی منقش کھڑکی یا مصری اور پارسی برجستہ کاری میں کیا مشابہت ہے؟

اگر فن کے حدود کو تسلیم بھی کر لیا جائے تو اس کی روح کے حدود رسمی ہو جاتے ہیں۔ یہ حدود ماریجی تو ہو سکتے ہیں مگر تکنیکی اور قیاسی نہیں۔

فن ایک جسم نامی ہے 'نظام' نہیں۔ فن کی کوئی ایسی نوع نہیں جو ہر صدی اور ہر ثقافت میں اپنا وجود برقرار رکھ سکے (جیسا کہ نشاء ثانیہ کا معاملہ ہے)۔ جہاں کبھی یہ فرض کر لیا گیا ہے کہ تکنیکی روایات کچھ عرصے کے لیے ہمیں غلط فہمی میں مبتلا کر کے یہ منوائکتی ہیں کہ قدیم فن قوانین کو دوام حاصل ہے۔ مگر اس مفروضے کی = میں بہت سی کوتاہیاں موجود ہیں۔ یونانی اور رومی فن میں ایسی کوئی شے موجود نہیں جو ڈیڑھ سو سال کے مجسمے یا سنگوریل کی تصویر یا مائل انجیلو کے پیش منظر کا کسی بھی صورت میں مقابلہ کر سکے۔ داخلی طور پر کوارٹر ویسٹو کا قلع معصر روم سے ہے، کسی اور سے نہیں۔ قدیم یونان کے شہسپا دیوتا نویمت کے حقائق پر مصر مجسمہ سازی کے اثرات نمایاں ہیں۔ یا ابتدائی سلائی مقبول کی نقاشی کے۔ اس امر میں وہی حقیقت مضمر ہے، جس کا ذکر باخ کی تحریر (ایک انجینی موضوع "فرار" پر) میں یہ وضاحت کرنے کے لیے کہا گیا ہے "کہ وہ ایسی صورت میں کس حد تک اظہار کر سکتا ہے" جبکہ ہر انفرادی فن چینی منظر فطرت یا مصری صنعت کاری یا رومی معاون موسیقی 'ہر شے ایک وقت میں زندہ ہوتی ہے۔ اور پھر اپنی روح کے ہمراہ جدا ہو جاتی ہے اور کبھی واپس نہیں آتی۔"

(۲)

[illegible]

ان سوالات کی اہمیت کو آج بھی نظریاتی طور پر تسلیم نہیں کیا گیا۔ حالانکہ یہ یقینی ست ہے، جہاں سے قیاس و قیافہ وجود میں آتے ہیں اور یہ ثابت ہوتا ہے کہ فنون بھی عام انسان کے فہم و ادراک کی رسائی میں ہیں۔ آج تک یہ فرض کر لیا گیا ہے۔۔۔۔۔۔ مگر ان اہم سوالات کو نظر انداز کر دیا گیا ہے، جو اس مفروضے کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔۔۔۔۔۔ کہ متعدد فنون جن کا روحانی صنف بندی کے منصوبے میں

ذکر موجود ہے (جن کی معقولیت مسلمہ ہے) جو ہر لمحے اور ہر مقام پر ممکن ہیں۔ اور جن کی عدم موجودگی کو حادثاتی، تخلیقی شخصیات کا قحط یا محرک حالات کا نتیجہ قرار دیا جاتا ہے۔ یا فن کو اس کے فطری راستے سے ہٹا کر مصیبت کی راہ پر لگانے کا حاصل سمجھا جاتا ہے۔ یہاں وہ صورت حالات وجود میں آتی ہے، جسے میں اصول علت و معلول کو عالم وجود سے عالم تکوین میں منتقل کرنے کا نام دیتا ہوں۔ جب مکمل اور علیحدہ منطق کا ادراک نہیں ہوتا، نور زندگی کی ضرورت نہیں ہوتی، جب قضاء قدر اور ناگزیر واقعات کے امکانات اظہار کی خواہش ہو، تو انسان ظاہر معقول اور واضح اسباب کا سہارا لے کر اپنی فنی تاریخ کی تشکیل کرتا ہے، جس میں وہ تمام واقعات سلسلہ وار درج ہوتے ہیں اور محض سطحی ہم آہنگی کی بنیاد پر انھیں مربوط سمجھا جاتا رہا ہے۔

اس کتاب کے اولین صفحات میں، میں نے اس سطحی اصول کی بے بنیادیت کو آشکار کر دیا تھا، جس کے تحت بنی نوع انسان تین مختلف مدارج: قدیم، وسطانی اور جدید میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ یہ ایک ایسا تصور ہے، جس نے ہمیں صحیح تاریخ اور ارفع ثقافتوں کی تشکیل کے عمل کے ادراک سے محروم کر دیا ہے۔ خاص طور پر تاریخ فن اس عمل سے سب سے زیادہ متاثر ہوئی ہے۔ فن کی مستقل اور متحین اور بدیہی صنف بندی کے قیام کو تسلیم کرنے کے باوجود بھی اگر کوئی قدیم، وسطانی اور جدید کے دائرے میں گھومتا رہے اور ہندوستان، اور شرق البند کے فن کی علیحدہ حیثیت کو نظر انداز کر دے۔ انکسوم اور سہا کے فن کو پس پشت ڈال دے، ماسانی اور روسی فن کو کسی حساب میں نہ لائے تو اس سے بڑی زیادتی اور کیا ہوگی۔ ان فنون کو اگر نظر انداز نہیں کیا گیا تو کم از کم پس پشت ضرور ڈال دیا گیا ہے۔ یہ خیال کسی کے دل میں نہ گذرا کہ ایسے نتائج سے اس طریق کار کی کمزوری کا اظہار ہوتا ہے۔ جب منصوبہ بن گیا، تو واقعات کی ضرورت تھی، جسے کسی نہ کسی طرح سے پورا کر لیا گیا، اور تاریخ کا پیٹ بھر دیا گیا۔ خالی ادوار کو ”فطری وقفے“ قرار دیا۔ جب کوئی بڑا فن فی الحقیقت موت کا شکار ہو گیا، تو اسے زوال کا نام دے دیا گیا۔ اور نشاۃ ثانیہ جس کی آنکھ حسن ظن کی اسیر تھی، اس نے کوئی اور فن منتخب کر لیا، جو کسی اور منظر میں ظہور میں آ رہا تھا۔ اور کسی اور انسانی گروہ کی نمائندگی کرتا تھا۔ ہمیں آج بھی پڑھایا جا رہا ہے۔ کہ نشاۃ ثانیہ کلاسیک کا دوبارہ جنم تھا۔ اور نتیجہ یہ اخذ کیا گیا کہ اس امر کا امکان ہے اور یہ درست بھی ہے کہ وہ فنون جو کمزوری کا شکار ہوں، یا ختم ہو جائیں (اس صورت میں زمانہ حال ایک اسم یا مسمی میدان جنگ ہے) اور ان فنون کا دوبارہ احیاء یا تو شعوری اصلاح سے ہوگا، یا احیاء ثانیہ کے جبری منصوبے سے۔

بلا کم و کاست اب بھی خاتے بچ کا مسئلہ ہے، یعنی جب کبھی کسی فن کا نامگانی خاتمہ ہو جاتا ہے۔ مثلاً "ایتھنز کے ڈرامے کا یوری بید میں خاتمہ" یا "انگل - بجلو کے ساتھ ہی فلورا مین ٹائن کی مجسمہ سازی کا خاتمہ" سٹ 'ویگنز اور بروکنز میں خاتمہ۔ فی الحقیقت ان فنون کا نامیاتی کردار فی نفسہ صاف ظاہر ہے۔ اگر ہم بہت قریب سے دیکھیں تو ہمیں اپنے آپ کو یہ باور کرانے میں کوئی دقت نہ ہوگی کہ کوئی بھی بڑا فن جب فنا ہو جائے تو دوبارہ جنم نہیں لیتا۔

اہرام مصر کی سم کی کوئی شے ڈورک والوں کو منتقل نہیں ہوئی۔ کلاسیکی مندروں اور مشرق وسطیٰ کی باسلیق عمارتوں میں کوئی شے مشترک نہیں، کیونکہ محض کلاسیکی ستونوں کو بطور عمارتی جزو اپنا لینے سے (اگرچہ ایک سبب)۔ شاہد کو یہ حقیقت اولین اہمیت کی نظر آئے گی) ان دونوں اسالیب تعمیر میں کوئی تعلق پیدا نہ ہوگا۔ اس کی اہمیت باہل اتنی ہی ہوگی، جتنی کہ گونے کو کلاسیکی اسالیبی روایات میں سے فاؤسٹ میں "کلاسیکی وال پر جنگ" کے سین کے شامل کرنے سے حاصل ہوئی، کلاسیکی فن کی دوبارہ پیدائش پر اعتقاد یا پندرہویں صدی میں مغرب میں کسی کلاسیکی فن کا دوبارہ احیاء تخیل کی طویل جست کا ایک کرشمہ ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ عظیم فن ثقافت کے ساتھ ہی تباہ ہو بلکہ اس کے بغیر بھی معدوم ہو سکتا ہے۔ ہمیں کلاسیکی کی دنیا میں موسیقی کا انجام دیکھنا چاہیے جہاں اعلیٰ درجے کی موسیقی کے امکانات ڈورک کے موسم بہار میں تھے۔ اس کے بغیر ہم قدیم طرز کی سپارٹا موسیقی کی اس اہمیت ک ثابت کر سکتے ہیں۔ جو متاخر موسیقاروں ٹرانڈر، تھیلیاس اور ایلیمین کی نگاہوں میں تھی۔ یہ اس مد میں بھی متاثر کن تھے، جب کہ دنیا کے باقی حصوں میں فن موسیقی کا ابھی بچپن تھا۔ اور جبکہ ابھی متاخر کلاسیکی عہد کا آغاز نہیں ہوا تھا۔ بالکل اسی طرح مجوسی ثقافت نے تصویر کشی کی صورت میں جو کچھ دنیا کو عطا کیا تھا۔ اور پچی کاری اور نبت کاری کی صورت میں دنیائے فن میں اضافے کیے تھے۔ وہ عرب دنیا کے زوال سے قبل ہی کالعدم ہو گئے۔ اور ہر وہ فنی صنعت گری جو روی گرجوں کی رونق تھی، قبل از روی زوال مٹ گئی۔ ناؤمرگ، نرنبرگ کا پیروچر اور فلورنس کا واروشینو اس سے قبل ہی اوجھل ہو گئے، جبکہ وٹس کی روغنی تصاویر اور باروک کا مزاجیری میوزک ابھی حیات

(۳)

پائسٹرم میں پوسی ڈان کا مندر اور الم کا خاتمی گرجا یہ دونوں تعمیرات ڈورک اور روی کے ترقی یافتہ مد سے متعلق ہیں۔ مگر دونوں میں فرق موجود ہے۔ کیونکہ ایک ہی ہندسہ جس کا تعلق جسی تحدید کی سطوحات سے ہے، تجرباتی ہندسہ سے ان مکانی نقاط میں مختلف ہے، جن کا ذکر مکانی محور میں کیا جا چکا ہے۔ تمام کلاسیکی عمارات کی تعمیر دونوں سے آغاز ہوتی ہے۔ جبکہ تمام مغربی عمارات اندروں سے شروع کی جاتی ہیں۔ عربی طرز تعمیر بھی اندروں ہی سے آغاز کرتا ہے۔ مگر وہ اسی پر رک جاتا ہے صرف ایک اور صرف ایک فاؤسٹ روح ہی ہے جو اپنے اسلوب کے لیے ایسا راستہ اختیار کرتی ہے جو دیواروں سے گذر کر باہر لا محدود کائنات میں گم ہو جاتا ہے اور عمارت کا اندرون اور بیرون ایک دوسرے کا مکمل ہونے کی وجہ سے ایک ہی عالمی تخیل کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ باسلیق اور گنبدی عمارات کا بیرون آرائش کا میدان ہو سکتا ہے۔ مگر اسے فن تعمیر نہیں کہا جاسکتا۔ وہ تاثر جو ناظر پر پڑتا ہے، وہ یہ ہے کہ یہ عمارتیں کسی شے کو چھپانا چاہتی ہیں، اور کسی راز سر بستہ کی حفاظت کر رہی ہیں۔ گویا کسی غار میں شفق کی جھلک صرف مومنین ہی کے لیے ہے۔ یہی وہ فرق ہے جو اسلوب کے اعلیٰ نمونے اور سادہ سورج پرستوں کے مکانات اور ۲۰ خالوں میں ہے۔ جو نئی جرمی کی مدح نے باسلیقی نوعیت کی عمارتوں پر قبضہ کر لیا۔ ان کی صفت میں حیرت ناک تغیر ہوا اور یہ عمل عمارت کے تمام بنیادی تعمیری حصوں میں واقع ہوا۔ اور اسی سے عمارت کی بیست اور اہمیت دونوں میں

تبدیلی آگئی۔ اسی لیے شمال فاؤسٹ تعمیر میں عمارت کا بیرونی منظر کوئی گرجا ہوا رہا، اسی مکان، اسے مکان کے اندرونی انتظام اور ضروریات کے مطابق ترتیب دیا جاتا ہے۔ یہ معانی مسجد میں خفیہ رکھے جاتے ہیں، مگر مندر میں داخلی معانی کا وجود ہی نہیں ہوتا۔ فاؤسٹ عمارات میں صرف ڈیوڈھی نہیں ہوتی، بلکہ چہرہ بھی ہوتا ہے، بہر حال چار اطراف میں سے صرف ایک اور گنبد والی عمارت میں پیش منظر اصولاً نہیں ہوتا۔ اور اس پیش منظر کی وجہ سے، عمارت کی یہ عرضہ بندش ایک حلقہ دار ساق ستون یا بدن العمور کے ساتھ پیوستہ کر دی جاتی ہے۔ جو باہر لکھتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ جس طرح کہ پیپیر کے گرجے میں اسے سادہ صورت میں نکال دیا گیا ہے۔ یا پھر ڈیوڈھی کے بالائی حصے کے اوپر تعمیر کر دیا جاتا ہے۔ جس پر متعدد مرفولے بنائے جاتے ہیں، جو ناظر کو گھر کے اندر کے معانی سے روشناس کرا دیتے ہیں۔ یہ تصور صرف بڑی بڑی عمارتوں پر حاوی ہے، بلکہ گلیاں بھی اس سے محروم نہیں۔ ہر چوک اور ہر قصبے میں واقع عمارتیں کمزریوں سے مزین کی گئی ہیں۔

قدیم زمانے کا عظیم فن تعمیر، بعد میں آنے والے تمام فنون کی ماں ہے۔ یہ ان کے عیب و ہنر دونوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ لہذا ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ کلاسیکی فن کی تشکیل میں کامیابی حاصل کرنے کے لیے بہت ہی ان تھک محنت کی گئی ہے۔ مثلاً "انسان کا آزادی سے استادہ جسم کی تصویر والے ظروف حقیقی تصورات تصور ہوتے تھے۔ اس دور میں عمارتوں کی وہی حیثیت تھی جو کہ فاؤسٹ ثقافت میں انھارویں صدی میں مزامیری فن نگاری کی تھی۔ ہم ابھی تک یہ سمجھنے میں ناکام رہے ہیں کہ کلاسیکی دور میں لائڈھی میں جذباتی رجحانات کی صورت کیا تھی۔ کیونکہ ہم نے شعیوں کی خالص بے روح مادہ پرستی کو محسوس نہیں کیا (کیونکہ ان کے نزدیک جسمانی مندر میں بھی داخلیت کا عنصر نہ تھا) یہی مقصد ہے، جسے قدیم برجستہ کاری، مٹی پر کورنتی نقاشی سے حاصل کرنا چاہتے تھے، اور امتحان کے شہروں نے بھی اپنی نبت کاری کو اس وقت تک جاری رکھا، جبکہ پولی کلیٹس اور فیڈیانے ان کی اس امر میں رہنمائی کی کہ اسے مکمل طور پر کس طرح حاصل کیا جائے۔ ہم نے اپنی کوتاہ نظری کی وجہ سے یہ فرض کر لیا ہے کہ ہر حم کے جسمات کو مستند اور عالمی طور پر قابل قبول تسلیم کر لیا گیا ہے۔ فی الحقیقت اسے بت گری کا فن قرار دے لیا ہے۔ ہم نے ان کی تاریخ کو تمام متعلقہ افراد اور ادوار کے ساتھ منسلک کر لیا ہے۔ اور آج بھی ہماری مجسمہ سازی غیر مستند نشاۃ ثانیہ کے اصولوں کے تحت، عمارتیں جسم کو شریف ترین اور حقیقی فن مجسمہ سازی سمجھتی ہے۔ درحقیقت بت گری کا یہ فن جس میں ایک عمارتیں جسم جو اپنے قدموں پر استادہ ہے اور چاروں اطراف سے یساں نظر آتا ہے۔ صرف کلاسیکی دور میں ہی تخلیق ہوا۔ کیونکہ صرف یہی ایک ایسی ثقافت تھی جس نے اپنے احساسات کے حدود کو "مکان" کے حوالے تعیدی بہت دینے سے انکار کیا۔ مصری مجسمات کو صرف سامنے سے دیکھا جاتا ہے اور یہ واضح برجستہ کاری کا حقیر نمونہ ہے۔ بظاہر نشاۃ ثانیہ کے کلاسیکی انداز کے مجسمے (جب ہم ان کا شمار کرتے ہیں تو ہم حیران رہ جاتے ہیں کہ ان کی تعداد اس قدر محدود ہے فی الحقیقت ان کی کوئی حیثیت نہیں، ماسوائے نیم روی ہونے کے تاکہ بیچے دنوں کی یاد قائم رہے۔

اس فن کے ارتقاء میں جس میں مکان کا کوئی تصور موجود نہیں، پوری تین صدیاں لگ گئیں (۶۵۰ تا ۳۵۰ ق م)۔ یہ وہ دور تھا، جو ڈورک ثقافت سے انجام تک کے تمام عہد پر حاوی ہے۔ اور اسی دور میں یہ رجحان بھی پیدا ہوا کہ مصری تہذیب سے آزادی حاصل کی جائے تاکہ مجسمہ صرف پیش منظر تک محدود نہ رہے۔ یونانی مجسمہ سازی اور مصوری کے آغاز کے ساتھ ہی عظیم مصری اسلوب کا خاتمہ ہو گیا۔ اس مجسمہ سازی کی صحیح قدر و قیمت اس وقت تک متعین نہیں ہو سکتی، جب تک کہ اسے کلاسیکی اور اس عہد کا آخری نمائندہ فن نہ تسلیم کر لیا جائے۔ یہ ایک سادہ فن کی حیثیت سے ابھرا، پہلے یہ دیواری نبت کاری کی تائید میں اور پھر آزادانہ پروان چڑھا۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس کی تکنیکی ابتداء صورت وار معامے سے پرستی ستونوں میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ یا ان تختیوں میں جو مندروں کی دیواروں کو ڈھانپنے کے کام آتی تھیں۔ بلاشبہ کہیں نہ کہیں مصری فن کی جھلکیاں ضرور مل جاتی ہیں (مثلاً "ملائش کے نقشہ مجسمے") مگر جہاں تک بت گری کے رسمی تصور کا تعلق ہے، یہ دیواری نبت کاری سے ابھرا۔ برجستہ کاری بھی نبت کاری کی طرح دیواروں ہی سے وابستہ ہے۔ اگرچہ صرف چند یونانی فن کاروں ہی نے اس کا مشاہدہ کیا ہوگا۔ مگر جہاں اس فن کی رسمی حیثیت کے تصور کا تعلق ہے تو یہ دیواری برجستہ کاری اور ظروف کے نقوش سے قطعاً آزاد نہیں ہو سکتا۔ برجستہ کاری اور نبت کاری جیسا کہ اوپر بیان ہوا، دیواروں ہی سے وابستہ ہے۔ اس عہد کی تمام مجسمہ سازی جو اژدہا تک پہنچتی ہے۔ دیواروں سے برجستہ کاری کو علیحدہ کرنے پیش کرنے کی کوشش معلوم ہوتی ہے۔ بالآخر شکل کو خود گفتنی جسم کی حیثیت سے عمارت سے بالکل علیحدہ پیش کیا گیا ہے۔ جس کے نتیجے میں وہ دیوار کے سامنے ایک غیر ابعادی تصویری خاکہ سے زائد معلوم نہیں ہوتا۔ عسکی سمت کو خارج کر دیا گیا ہے۔ اور تشکیل کو ناظر کے سامنے پھیلا دیا گیا ہے یہاں تک کہ ماڑوں کے مریاس کو ظرف یا کئے پر نقل کیا جاسکتا ہے۔ اس کے نتیجے میں ۶۵۰ء کے متاخر دور میں بنائے گئے دیواری نقاشی کے دو نمونے قابل ترجیح ہیں۔ اس نوعیت کے فن پاروں کی محدود تعداد کہیں نہ کہیں پائی جاتی ہے۔ یہ پہلے تو ظروف پر نقش کیے گئے اور پھر انھیں اشکال کے نمونے پر مجسمات تیار کر لیے گئے ہم جانتے ہیں کہ مغربی قندروس گردہ کے سرگوشہ سطوری جو اوہیسمیا میں دریافت ہوئے، انھیں تصویر کی مدد سے تیار کیا گیا۔ جینا کے مندر جو مغرب سے مشرق کی طرح اثرات کی منتقلی کا ذریعہ سمجھا جاتا ہے۔ اس کی دیواری برجستہ کاری کے کردار سرگوشہ سطوری نقوش کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ پولی کلیس کے زمانہ (۴۶۰ء) میں تبدیلی کا عمل مکمل ہو گیا۔ اور اس کے بعد صنعتی کردہ نقاشی میں نمونے کا کام دینے لگا۔ مگر یہ لسی پس میں مکعب اور ہمہ سستی طریق عمل مقبول عام ہوا اور اسی سے اصل خالق کی نشاندہی ہوتی ہے۔ اس کے بعد پراسپی پیلنس کے معاملے میں بھی اس نوعیت کا عرضی اور چٹانیں ہی ارتقا پذیر نظر آتا ہے۔ اگرچہ اس کا خاکہ واضح اور موثر ہے۔ اور ایک یاد دہانہ ہائے فطرت کی ترجمانی کرتا ہے۔ سنگ مرمر کے مجسمات میں مختلف رنگوں کا استخراج بھی دیواری نقاشی کی روایت ہی کی پابندی ہے۔ اس عمل سے نشاۃ ثانیہ اور کلاسیکی عہد کے فن کار واقف نہ تھے۔ اور اسے غالباً "برہمت سمجھتے تھے" اور سونے یا ہاتھی دانت سے تیار کردہ مجسموں کے متعلق بھی ہم یہی کہہ سکتے ہیں۔ اور کالسی میں پچی کاری بھی اس کا شاخسانہ ہے۔ کالسی ایک ایسی وحیات ہے جس میں ذاتی چمک اور سنہری جھلک فی نفسہ موجود ہوتی ہے۔

(۴)

مغربی ثقافت کا روی اور رو کو کو ادوار سے ہم عصر عہد تین صدیوں ۱۵۰۰ء تا ۱۸۰۰ء پر مشتمل ہے اور یہی دور فائزنی اسلوب کے غاتے کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس دوران شعور عزم کا مسلسل ارتقاء مکانی تصحید باعث بنا۔ اس عہد کی مزامیری موسیقی بالآخر ملکہ فن قرار پائی۔ آغاز میں سترھویں صدی کی موسیقی۔ مزامیر کی رنگین لے کو استعمال کیا اور پھونک آور تار کے مزامیر، نیز انسان اور مزامیر کے نمونے کے، افزائے سے خوب فائدہ اٹھایا، جہاں سرس رنگین نہ تھیں۔ یہ فرق کام آگیا۔ اس کی (غیر شعوری) آرزو یہ تھی کہ عظیم استادان فن مثلاً "تالی تی آن سے کوٹلاس کوئز اور رام برانٹ کی ہمسری کی جائے۔ یہ تصویر کش کرتا ہے (سونائیں گیر ملی وفات ۱۶۱۳ء تا کورلی وفات ۱۷۱۳ء) جس میں ہر تحریک باوقار ہے اور جیسی ابھار کے پس منظر میں تشکیل کی گئی ہے۔ جس میں رنگوں کا بافراط استعمال کیا گیا ہے (مدہم الفوزہ نوازی)۔ تصویر کشی میں قدرتی مناظر کی نقاشی جس میں چاک رنگ مستعمل تھے۔ ان کی تصویر کشی میں نذر سرائی کا عنصر تھا۔ (مونٹے ورڈے کی تصویر "لینٹ آف انیری اینڈ نے ۱۶۸۸ء) جب جرمن استاد فن نے کام شروع کیا تو یہ تمام فن پس پردہ چلا گیا۔ مصوری موسیقی کو زیادہ عرصہ برداشت نہیں کرتی۔ موسیقی خود بھی (بالکل غیر شعوری طور پر) اٹھارویں صدی میں موسیقی، مصوری اور فن تعمیر پر دوبارہ غالب آگئی اور زیادہ سے زیادہ فیصلہ کن صورت میں مجسمہ سازی فنون لطیفہ کی دنیا میں کم سے کم ہوتی جا رہی ہے۔

فلورنس سے دیش میں منتقل ہونے سے قبل اس کی کیا صہدت تھی اور اس کے بعد اس میں کیا تبدیلی آئی۔ یا زیادہ واضح الفاظ میں یہ سوال یوں کیا جاسکتا ہے کہ رائل اور جیان کے فن میں کیا فرق ہے اور کس بنا پر انھیں مختلف فن قرار دیا جاتا ہے۔ کیا ایک کی وہ حرفی روح ہے، جو مصوری کو برجستہ کاری سے مربوط کرتی ہے۔ جبکہ دوسری کی وہ موسیقانہ روح ہے جو برش زنی کی تکنیک میں نمایاں ہے اور اس کے ماحول میں وہ کیفیت پیدا کرتی ہے جو تانت اور پھونک کے سازوں کی ہم آہنگی کی سریتاں گھولتی ہے۔ یہ ایک اختلافی رنگ ہے۔ عبوری کوشش نہیں۔ جس کا ہم مشاہدہ کر رہے ہیں۔ اور اس حقیقت کو تسلیم کر لیتا ان فنون کے جسم نامی کے اور اک کے لیے ضروری ہے۔ اگر کہیں بھی ہمیں تحریدی مفروضات کے خلاف جو دواوی قوانین کے طور پر قبول کر لینے گئے ہیں، حفاظت مقصود ہے تو ہمیں مذکورہ خالق کو تسلیم کر لینا ہوگا۔ تصویر صرف ایک لفظ ہے۔ شیشے کی روی تصاویر، روی فن تعمیر کا ایک جزو تھیں۔ شدید علامتی نظام کی خدمت گزار جس طرح کہ مصری اور عربی بلکہ اس دور میں ہر فن جبری زبان کا خادم تھا۔

لیونین مجسمے گرجوں کی تعمیر کی تقلید میں تراشے گئے۔ ان کی سلوٹیں انتہائی آرائش کا نمونہ تھیں اور شدید طور پر متاثر کن تھیں۔ بعض ناقدین ان کی درشتی کو فطری تقلید کے نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں اور اس

صورت میں حقیقت سے دور جا پڑتے ہیں۔

اسی طرح موسیقی بھی ایک لفظ ہی ہے۔ کسی نہ کسی حد تک موسیقی ہر مقام پر موجود رہی ہے۔ حقیقی
شائقین کے وجود سے پہلے بھی موسیقی کا وجود تھا، بلکہ حیوانات بھی لہجہ کی دلکشی کے رسیا ہیں، مگر کلاسیکی
ثقافت کی سمجیدہ موسیقی سامی۔۔۔ صفت کاری سے زائد نہ تھی۔ مگر چوتھا، 'لونیات' اور دز موسیقی کے
مربوط معانی کی بجائے صرف تکنیکی معانی ہیں۔ مگر جسم اور "مکانی" میں یہی حقیقی فرق ہے۔ یہ
موسیقی ایک صوتی تھی۔ چند مزامیر جو اس فرض سے تیار کیے گئے تھے، غیر صنعتی وسعت کی غرض سے بنائے
گئے تھے، جو ساز صوتی لون سے ہم آہنگ تھا، وہ غالباً، قیثارہ تھا۔ مگر سب سے بڑھ کر خوش الحانی۔۔۔۔
ہو مر سے لے کر ہیڈن کے دور تک کی کلاسیکی شاعری کی طرح۔۔۔۔ مقدار کے لحاظ سے جاچنی جاتی تھی، نہ
کہ حقیقی معیار پر۔ یعنی الفاظ کا زیر و بم، تجسیم اور وسعت ہی سے توازن کا جائزہ لیا جاتا تھا۔ جو نظموں کے
چند کڑے باقی رہ گئے ہیں، وہ یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں کہ اس فن کا جذباتی حسن، اور آک کی حدود
سے خارج ہے۔ مگر اسی حقیقت سے ہمیں یہ اندازہ کرنا چاہئے اور اپنے تصورات اور تاثرات مجوزہ و حاصل
کردہ کا از سر نو مجسمات اور دیواری نقاشی کی بنیاد پر جائزہ لینا چاہئے، کیونکہ ہم اس سرور اور لطف اندوزی کا
تجربہ نہیں کر سکتے، جو اس سے قدیم یونانی حاصل کرتے تھے۔

ہمارے لیے چینی موسیقی بھی اسی طرح ناقابل فہم ہے، بلکہ تعلیم یافتہ چینیوں کے مطابق ہم مسرت افزاء اور نمکین نغمات میں تیز کرنے سے قاصر ہیں۔ اس کے برعکس چینیوں کے نزدیک تمام مغربی موسیقی کا تعلق فوجی قواعد کے سرناں اور نغمات سے ہے۔ یہ وہ تاثر ہے جو ہماری زندگی کی متحرک نغمہ سرائی سے متعلق ماؤ کے پیروکار چینی قبول کرتے ہیں۔ فی الحقیقت تمام اچھی ٹافیس ہمارے متعلق ایسا ہی تاثر رکھتی ہیں۔ ہمارے کلیسیاء کی توانائی کی سمت بندی، اور ہماری کئی منزولہ عمارات کے پیش منظر اور ہماری تصویروں کا عیسائی تناظر۔ ہمارے اچھے کی رفتار اور بیان اور ہماری تکنیکی صلاحیتوں کا کیا ذکر ہماری نجی اور اجتماعی حیات ان سب کے اپنے انداز ہیں۔ ہمارے خون میں بیان کا نقص موجود ہے۔ اس لیے ہم اسے محسوس نہیں کرتے۔ لیکن جب ہمارے لہن کا توازن اخیار کے ساتھ بیک وقت ہو تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ہماری بے آہنگی ناقابل برداشت ہے۔

عربی موسیقی کی بھی ایک اپنی دنیا ہے۔ ابھی تک تو ہم نے اسے صرف فلاں سبتوں کے حوالے سے ہی دیکھا ہے، یعنی ہازنیلینی حمید گیتوں اور بیودی مذہبی نغمات کے ذریعے اور وہ بھی اس قدر جتنا کہ یہ مغربی گرجاؤں میں بطور معاون موسیقی، 'ضامنی مناجات اور مغربی نغموں کے ذریعے داخل ہوئی ہے مگر اسی سے یہ ظاہر ہے کہ نہ صرف ایڈیا سے مغرب کے مذاہب (حامیان تطبیق عقاید بالخصوص شای سورج پرست کافر اور مزدکی) اور اس سے مزید مشرق کی جانب (مزدکی مانوی اور سورج پرست اور عراق کے کھنسنے جو بعد میں منطوری عیسائی بن گئے) ان سب کے پاس بھی اپنی اپنی مخصوص موسیقی ہو گی، جس کا اپنا اپنا

اسلوب ہوگا۔ اس کے ساتھ ساتھ دنیوی موسیقی بھی ہوگی جو خود انھوں نے تشکیل کی ہو گی، (علاوہ ازیں ہنپنی عرب اور ساسانی رزمیے بھی ہوں گے)۔ اور ان دونوں صورتوں میں معراج کمال مور سلطنت کے تحت حاصل ہوا۔ جس نے ہسپانیہ سے ایران تک حکومت کی۔

نفحات کی اس دولت سے ناؤستی ثقافت نے صرف گر جاکروں کے لیے چند دھنیں حاصل کیں۔ اور حصول کے بعد ان کو سرتاپا تبدیل کر لیا (دسویں صدی میں بک باڑ، گینڈو، ڈی آر یز، بانڈوس قابل ذکر ہیں)۔ لہٰذا اور تھاپ نے مارچ کی دھنیں تیار کیں۔ اور کثیر الصوتی (جیسا کہ عمدہ حاضر میں اشعار کے قوائی، نفحات نے لامحدود مکان کو وجود عطا کیا۔ یہ سمجھنے کے لیے ہمیں قہید۔ اور موسیقی کے آرائشی پہلو، امتیاز کرنا ہوگا۔ اگرچہ دھن تیار کرنے کی تیز نوعیت کے باوجود۔ ہمارا اپنی مغربی موسیقی کی تاریخ کا علم بھی بہت محدود ہے، لیکن پھر بھی اس قدر اظہار کافی ہے کہ ترقی کی سمت جو تمام فنی تاریخ کے لیے ایک اہم کلید ہے۔ ایک طرف روح، فطری مناظر اور جذبات ہیں۔ دوسری طرف سخت خوابوں، اسلوب اور موسیقی کے گہرائی میں مغربی یورپ میں آرائشی موسیقی کا ایک بہت بڑا اسلوب ہے (جو کلاسیکی صنعت گری کے مقابل ہے) اور اس کا تعلق کلیسیا کی تاریخ تعمیر سے بھی ہے، جو کہ تصوف اور فلسفہ دکلام کے بالکل قریب ہے۔ اس کے تمام قوانین کا تعلق اس کی مادر وطن سے ہے، جو سین اور شیلٹ کے مابین واقع ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس کا متضاد پہلو بھی سامنے آیا، جو سم تراشی جس کا ماخذ رو مانیت کا اسلوب تھا، جسے ناکس برؤن اور اور ڈسکانت نے اپنے سادہ، متوازی اور متضاد آہنگ سے رواج دیا ہے، انسانی لہٰذا کا فن تعمیر ہے اور مجسمہ سازی اور شیشے پر نقش کی طرح اس کا حسن صرف فنی جہات ہی میں نظر آتا ہے۔ ان کے نزدیک یہ وسعت مکانی کا سب سے بڑا فن ہے۔ یہ وہ وسعت مکانی ہے، جسے اور سسے کے کولس اور لیزی بوس کے اسقف نے خطوط مرتبہ کے تعارف سے ریاضیاتی معانی عطا کیے۔ ۲۱۔ فلور سن کے جوچم کے نزدیک نشاۃ ثانیہ اور تحریک اصلاح کلیسا کا مطلب یہی ہے یہ شخص بارہویں صدی کے آخری سالوں میں ہو گزرا۔ موسیقی کی رسمی زبان میں ایک نئے فن کی روح کا اضافہ ہوا۔

اس کے ساتھ ہی قلعوں اور دیہات میں ایک نئی موسیقی وجود میں آئی۔ جس کا تعلق عاشقانہ شاعری، جرمی کے ایک مغنی شاعر نے سانچے، اور قرون وسطی کے دیگر مغنی شعراء سے تھا۔ ایک نئی شے ہونے کی وجہ سے یہ دربار، صوبوں اور ترکین پائریوں کے محلات میں پہنچ گئی۔ ۱۳۰۰ء میں جو دانے اور پیرامیج کا مہم تھا۔ یہ موسیقی مقبول عوام ہو چکی تھی، یہ سادہ الحان پر مشتمل تھی۔ جس نے چھوٹوں بڑوں کا دل سوا لیا اور کونزئی، ٹریگل اور کاکیشیا تک پھیل گئی۔ اور اس میں ایک جسم کا گانے اور چہرہ بھی شامل تھا (ایڈم ڈی ہال، روین اور مورس) ۱۴۰۰ء کے بعد اس کی وجہ سے اجتماعی گانے کا ہوا چ پڑ گیا، جو ٹونڈیو اور نیپلے پر مشتمل تھے۔ یہ تمام فن عوام کے لیے ہے۔ اس میں زندگی کی تصویر کشی ہے، عشق و محبت، شکار اور بہادری کے قصے ہیں۔ اس کا بنیادی مزاج الحانی جدت ہے، اور علاماتی کے بجائے حقیقی جذبات کی ترجمان ہے۔

جیسا کہ عام معاملات میں 'موسیقی میں بھی قلعے اور کربے مختلف ہی رہے ہیں۔ گرجا موسیقی پیش کرتا ہے، مگر قلعہ اس کی تخلیق کرتا ہے۔ ایک نظریات سے آغاز کرتا ہے 'تو دوسرا برجستہ اور فی البدیہہ کوئی سے۔ یہی وہ فرق ہے جو شعور بیدار زندہ حقیقت میں ہے اور روحانی اور جاگیرداری گوئی کے مزاج کا فرق بھی اسی نوعیت کا ہے۔ تقلید زندگی اور سمت کے قریب ترین ہے اور اس لیے اس کا آغاز خوش الحانی سے ہوتا ہے۔ جبکہ اس کے برعکس علاماتی نظام کا تعلق توسیع سے ہے اور اجتماعی نغمہ سرائی کی وجہ سے لائق مکان کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک طرف داخلی قواعد کا ذخیرہ جمع ہو گیا اور دوسری طرف عوامی نغمات کا غیر مختتم ذخیرہ جو اٹھارویں صدی تک بڑھتا ہی رہا۔ یہ تناقض خود ہی اپنی تشریح کرتا ہے۔ فی لحاظ سے نشاۃ ثانیہ اور تحریک اصلاح کلیسا ایک دوسری سے مختلف ہیں۔ دنیا سازی کے لحاظ سے فلورنس جیلی نفرت سے سرشار تھا اور مخالفت کو برداشت نہیں کر سکتا تھا۔ موسیقی کی رسمی ہیئت کا ارتقاء صریح موٹ سے لے کر چار مضمینی گروہ کی ہم آہنگی تک ہوا۔ اس گروہ میں شامل ڈن سپل 'ہینکس' اور ڈونے (۱۸۳۰ء) نے رومی فن تعمیر کے جادوئی حلقے سے اپنے فن کا آغاز کیا۔ فراخچلیک سے لے کر مائل ۱۔ بخلو تک جو ایک عظیم ڈچ تھا 'ڈچ باشندوں نے موسیقی کی دنیا پر تباہ حکومت کی۔ لیونا ڈو ڈی میڈانسی کو فلورنس پر ایسا کوئی شخص نہ ملا جو اس کے صریح اسلوب کو اچھی طرح سے سمجھ سکتا اور اسے ڈونے کو بلانا پڑا۔ جبکہ لیونا رڈو اور رابیل اپنے اپنے علاقے میں تصویر کشی میں معروف تھے۔ شمال میں "او کے غم" وفات (۱۸۹۵ء) اور اس کا مدرسہ فکر اور جو ستین ڈس پرس (وفات ۱۸۵۱ء) نے انسانی آوازوں کا طائفہ تشکیل کیا اور اس میں کمال حاصل کر لیا۔

ان اصلاحات کے جو ابتدائی باروق کے ہاتھوں انجام پذیر ہوئیں اور سترھویں صدی عیسوی میں سونا ٹا (تین بڑے انگوں کا نغمہ) سمفونی اور کنسرٹو گراسو (کبھی پورا سازینہ اور کبھی ایک ساز) کا رواج ہوا۔ اس کی داخلی تشکیل کا تسلسل اور حرکت اور موضوع کو جاننے کا عمل اور جہت نے مضبوط قدم جمالے اور پھر موسیقی میں وہ حرکات و رسوم و قواعد قائم ہوئے جس سے موسیقی تجریدیت کی شکل اختیار کر گئی۔ اس عمل میں گوریل پنڈل اور باخ کا ہاتھ تھا اور یہ مغرب میں حکمران فن کی حیثیت اختیار کر گیا۔ جب نیوٹن اور لب نے تقریباً ۱۶۷۰ء میں لائق احصاء کو رواج دیا تو کثیر الاصوات موسیقی کی تکمیل ہو گئی۔ اور جب ۱۷۴۰ء کے قریب جب یورپ نے حتی رسوم و قواعد کی تشکیل کے عملیاتی تجربے کا آغاز کیا تو سرسبز اور اس کی نسل کے لوگ آرائش موسیقی کے حتی اور پختہ عمل کے دستور کا آغاز کر رہے تھے۔ چار اجزائی تحریک اس طرح رواں دواں رہتی ہے جیسا کہ کوئی گاڑی مسلسل متحرک ہوتی ہے۔ کیونکہ اس وقت تک یہ اقدام زیر عمل نہیں آیا تھا تو کئی نغمہ نگاری کا موضوع جدید سونا ٹا میں تبدیل ہو گیا۔ گویا اس نے وجود کی صورت اختیار کر لی اور اس کی ایک صورت تصویر ہے اور دوسری ڈرامہ۔ ہم تصاویر کے سلسلوں کی بجائے تسلسل کے حصول میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ اور اس طرح اس راگ کے حقیقی امکانات تکمیل پذیر ہوتے ہیں۔ یہ سنجیدہ ترین اور انسانی طبیعت کے قریب ترین راگ ہے اور اسے تانت کے مزامیر پر بجایا جاتا ہے۔ تمام مزامیر میں داخل یعنی طور پر بست شرطانہ ساز ہے جسے فاضل شافت نے منتخب کر کے اپنا ذریعہ اظہار بنایا ہے۔ اور یہ بھی یقینی ہے کہ جب داخل نواز مل کر کوئی نغمہ چھیڑتے ہیں تو اس کا تاثر فضاء کی

آخری دور سے قبل کا عبوری زمانہ روم اور وینس کے ساتھ منسوب رہا۔ باروقی عہد میں موسیقی کی رہنمائی کا فریضہ اٹلی کو منتقل ہو گیا۔ مگر اسی دور میں فن تعمیر اپنی عظمت سے محروم ہو گیا اور فاضل شافت نے کچھ اور فنون ایجاد کر لیے۔ جن میں روغنی مصوری کو مرکزی حیثیت حاصل رہی۔ ۱۵۶۰ء کے قریب انسانی فن کی حکومت کا خاتمہ ہو گیا۔ اور پیلسترینا اور لینڈو کا سپلا اسلوب (دونوں کی وفات ۱۵۹۳ء میں ہوئی) بھی اپنے انجام کو پہنچا۔ اب اس اسلوب میں یہ توانائی باقی نہ رہی کہ اپنے سامعین کو لائقیت میں پہنچا دیتا۔ اور اسی نے سازینہ کے لیے یہ مقام خالی کر دیا جن میں بھونک اور تانت دونوں شامل تھے۔ اسی باعث وینس میں تیان موسیقی پیدا ہوئی۔ جدید دہائی عاشقانہ نغمہ سرائی نے اپنے مدوجز میں معاملات عشق وستی کو سمیٹ لیا۔ رومیوں کی موسیقی انسانی فن پر جی اور تعمیر ہے جبکہ باروقی مزامیری اور مصورانہ ہے۔ ایک تعمیر کرتی ہے اور دوسری حرکات کو توانائی فراہم کرتی ہے۔ تمام فنون دہیات سے شہروں میں منتقل ہونے کے بعد مذہب کے اثرات سے آزاد ہو گئے اور اس طرح ہم انتہائی ذاتی رسمی موسیقی سے ماہرانہ اظہار ذات کی طرف منتقل ہو گئے اور ۱۶۷۰ء سے کچھ قبل الفوزہ ایجاد ہو گیا۔ یہ غنائیہ میں تو کام دے سکتا ہے مگر مقدس مجالس کے کام کا نہیں۔

بلندیوں پر لے اڑتا ہے۔ اور مقدس لمحات کو منور کرتا ہے۔ ایوانوں کی موسیقی میں مغربی فن کلی طور پر اپنے نقطہ عروج کو پہنچ جاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ہمارا ارفع علامتی نظام رقص و نغمہ کی اجتماعی محافل ہر اول دستے کا کام دیتا ہے۔ ٹارنٹ ہائڈزینی، ہیڈن موزارت، یابی تھوون کے لیے لوگ بے انتہا آرزو مند رہتے تھے۔ اور ہم جانتے ہیں کہ فن کی موجودگی میں ماسوائے قدیم یونانیوں کے ہر کوئی فرحت محسوس کرتا ہے۔

ان وجوہات کی بنا پر فاؤسٹی موسیقی، اس ثقافت کے تمام فنون لطیفہ میں اول حیثیت کا حامل ہے۔ اس نے کلاسیکی فن مجسمہ سازی کو باہر نکال دیا اور معمولی نوعیت کے فن پاروں کو در گذر کیا۔ اور وہ بھی موسیقی سے متعلق تھے۔ یا عمدہ اور غیر کلاسیکی، اور نشاۃ ثانیہ کے مزاج کے خلاف تھے۔ چینی مٹی کے ظروف (نئے مغرب کی دریافت سمجھا گیا)۔ اپنے تاثر کے لحاظ سے یہ ایوانی موسیقی کی ہم عصر تھی۔ جبکہ رومی مجسمہ سازی سر تا سر قیمری آرایش سے متعلق ہے۔ انسانی ساختہ جعفری، جو نمایاں طور پر نیم صنتی، رکوکو نوعیت کی مثال پیش کرتی ہے، جو ہر لحاظ سے موسیقی کی زبان کی آخری یادگار ہے۔ یہ ظاہر کرتا ہے کہ کسی حد تک تکنیکی مہارت استعمال ہوئی ہے۔ بعض اوقات اس مہارت کے نہ ہونے کے باعث فن کا ظاہری پہلو اس کے عقبی پوشیدہ پہلو سے مختلف ہو جاتا ہے۔ کوئی سووکس (۱۶۸۶ء) کی خفیہہ و غیس کا مقابلہ دورے کی عیسائی مسلک کی تخلیقات سے کریں جو۔ ٹلکسن میں محفوظ ہیں۔ ایک میں تو وہ موسیقی کا مطالعہ کر رہا ہے اور دوسری میں وہ متعلقہ صنعت کاری میں مشغول ہے۔ اصطلاحات "جدا جدا"، "امراع"، "زورہ تراشی" اور "تیز تیز" ان موسیقانہ حرکات کا اظہار کرتی ہیں، جو یہاں مروج ہیں۔ خطوط کا ہماؤ پتھر میں موجود ملاحیت جس میں کم و بیش چینی مٹی جیسے اوصاف کسی حد تک ضائع ہو چکے ہیں۔ اس سے ہم نے یہ فرض کر لیا ہے کہ دانہ دار سنگ مرمر کو استعمال میں نہیں لایا جاسکتا۔ اور اسی سے ایک غیر کلاسیکی رجحان یہ پیدا ہوا کہ روشنی اور سائے کا خیال رکھا جائے۔ یہ روغنی نقاشی کے اصولوں کے عین مطابق ہے۔ جس کا آغاز تیتیان سے ہوا تھا۔ اٹھارویں صدی سے اسے رنگ کا نام دیا گیا۔ خواہ یہ کندہ کاری میں ہو، یا خاکہ کشی میں یا مجسمہ سازی میں۔ فی الحقیقت موسیقی ہی کی ترجمانی کرتی ہے۔ موسیقی مغربی فنون لطیفہ کی ملکہ ہے، "فرا گراؤنڈ" اور گوین کا فن اور چاک کی تخلیقات ہوں، مگر ہم نے ان شاہکاروں کو موسیقی کا رنگ یا رنگین سرس، یا سروں کے رنگ کہنے کی عادت اختیار نہیں کی۔ کیا ان اصطلاحات سے دونوں فنون کی متجانسیت ظاہر نہیں ہوتی؟ اگرچہ بظاہر یہ دونوں فنون علیحدہ علیحدہ معلوم ہوتے ہیں؟ کیا یہ الفاظ بالکل بے معنی معلوم نہیں ہوتے۔ اگر انھیں کسی اور دو فنون کے لیے استعمال کیا جائے۔ مگر موسیقی یہاں ختم نہیں ہو جاتی۔ اس نے برنیٹی کے باروک میں بھی اپنا کردار ادا کیا اور اپنی روح کے مطابق عمل کیا۔ اور روکو کو کے اسلوب کو وہ آراکشی اوج عطا کیا کہ چھتیس نور (بلکہ نغمات) سے جملگا اچھتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چھتیس، دیواریں اور ہر تعمیر شدہ شے سازینے اور ہم آہنگ طاقتوں کے ساتھ مصروف نغمہ طرازی ہے۔ قیمری بو قلوئی اور زیروم اور ان کے لیے رسمی اظہار کی مکمل شناخت اور ایوان اور نیم چھتوں پر موجود تماشائیوں کے ذوق و شوق کا تصور کریں۔ اس دیوان خانوں کی موسیقی کا، جو جلد ہی ختم مٹی اصل گھر ڈر، سڈن اور دی آتا تھا۔ یہ مغربی اسلوب کی روح کی معراج کا آخری اظہار تھا۔ اور دی آتا کے کاگھری دور میں اس کی موت واقع ہو گئی۔

(۵)

نشاۃ ثانیہ کے فن کے مختلف پہلوؤں میں سے اگر اسی مخصوص ایک پہلو کے حوالے ہی سے زیر غور لایا جائے کہ یہ فاؤسٹی جنگلی موسیقی کے خلاف ایک بغاوت تھی، جسے اس دور میں مغربی ثقافتوں کے تمام پہلوؤں کا جائزہ لینا تھا اور یہ اسی کا منطقی نتیجہ تھا کہ اس عزم کا پختہ کار روی انداز میں اظہار کر دیا گیا۔ اس نے اس کی اصل حقیقت کو جانچنے کی کبھی کوشش نہیں کی اور سادہ مخالفانہ کردار کو قائم رکھا۔ اس لیے اس کا انحصار ابتدائی تحریک کی صورت میں جاری رہا۔ اور ان تاثرات کی نمائندگی کی، جو مذہب انداز فکر پر مبنی تھا۔ لہذا اس میں گہرائی کا فقدان تھا۔ یہ یا تو محض تصورات پر مبنی تھا، یا حالات کے دہاؤ کے تحت تعمیلی فیصلہ کی صورت تھی۔ جہاں تک پہلی صورت کا تعلق ہے، ہمیں ان جذبات کے اس طوفان کے متعلق سوچنا چاہیے، جس کے تحت رومی عالمی احساس نے مغربی بری وسعتوں کا اندازہ کیا تھا۔ اس سے ہمیں فوری اندازہ ہو جائے گا کہ اس تحریک کی نوعیت کیا تھی۔ چند منتخب افراد یعنی ارباب علم، فنکاروں اور انسانیت کے علم برداروں نے ۱۶۳۰ء میں اس کا آغاز کیا۔ ان کا اولیں مسئلہ نومولود روح کی زندگی اور موت کے متعلق تھا، دوسرا ذوق کا نقطہ تھا۔ رومی تمام معاشرے پر اپنا قبضہ چاہتے تھے اور اس کے تمام پوشیدہ کناروں تک رسائی حاصل کرنا ضروری سمجھتے تھے۔ اس کے نتیجے میں نئے لوگ اور نئی دنیا وجود میں آئی۔ کیتھولک مسلک اور مقدس رومی سلطنت کا غلبہ بلند ہوا۔ سرداری اقتدار کی جگہ شہری اجتماعیت نے لے لی۔ گرجے سے گھروں میں اور لسانی تعمیر کی بجائے دو شیزاؤں کے لباس کھدائی اور روغنی نقاشی کی جگہ سپلمان کے نفوس نے مقبولیت حاصل کر لی۔ ہر شے پر ایک ہی علامتی نظام غالب آگیا۔ مگر نشاۃ ثانیہ نے جب کسی حد تک لسانی اور مصوری اقدار و انداز پر کسی حد تک قابو پایا، تو اپنا تیر بھی چلا دیا۔ اس نے مغربی یورپ کے انداز فکر اور احساس حیات کو تبدیل کر دیا۔ اور یہ تبدیلی معمولی نہ تھی۔ یہ لباس اور انداز میں شامل ہو گئی۔ مگر اسلوب حیات کی بنیادوں تک رسائی حاصل نہ کر سکی۔ اٹلی میں بھی باروک کے اثرات یقینی طور پر رومی ہی ہیں۔ دانٹے اور ماگل ۱۔ بجلو کے مابین عرصے میں کوئی بلند پایہ شخصیت پیدا نہیں ہوئی۔ جو مروجہ حدود سے ایک قدم بھی آگے بڑھتی اور جہاں تک دوسرے پہلو کا تعلق ہے، یعنی ناظر حیات یا وضاحت عقی حیات، تو نشاۃ ثانیہ عوام تک نہ پہنچ سکی۔ بلکہ فلورنس میں بھی اس کا چرچا نہ ہوا۔ وہ صرف ایک شخص کی بات سنتے تھے اور وہ سیوندارولا تھا۔ جو کسی دیگر روحانی تنظیم کا داعی تھا۔ جسے صرف اسی صورت میں سمجھا جاسکتا ہے کہ یہ تسلیم کر لیا جائے کہ ہر آن زیریں لہریں، پوری رفتار سے باروک موسیقی کی طرف رواں دواں ہیں۔ نشاۃ ثانیہ کا بطور ایک رومی مخالف تحریک کے جو گردی نغمہ سرائی کے خلاف رد عمل کے طور پر ظاہر ہوا، ایک قدیم نمونہ کلاسیکی دور میں بھی تھا، جسے ڈائیوینی تحریک سرخوشی کہا جاتا ہے۔ یہ بھی ایک رد عمل کی تحریک تھی، جو ڈورک رجانات اور شہسی مجسمہ سازی کے عالمی احساس کے خلاف تھی۔ یہ ڈائیوینی مسلک سرخوشی کے (جو قبریں میں مروج تھا) براہ راست مخالف نہ تھی۔ مگر اولیٰ مسلک کے خلاف جذبات بھڑکانے کے لیے اس نے اسے صرف بطور ہتھیار استعمال کیا۔ جیسہ اسی طرح فلورنس میں قدیم مسلک پر

فن میں پایا جاتا تھا، وہ شمشی فن میں مفقود تھا۔ شمشی فن میں مکان اور خود کتنی جسم موجود نہ تھا مگر رومی میدان فن میں (بلڈرام) یہ تصورات پائے جاتے تھے۔ اگرچہ پس منظر کی طرف بہت کم توجہ دی گئی ہے، مگر اسے بالکل نظر انداز نہیں کیا گیا۔ اور اس میں روشنی کے انعکاس کا خاطر خواہ اہتمام کیا گیا ہے، جس سے ماحول کی وضاحت میں مدد ملتی ہے۔ جنوب میں ساکن عظیم دوپہر اور متحرک مکان سکنی کے ہاں تبدیل کر دیا گیا اور اس میدان میں سکنی واحد شخص ہے، جس نے یہ عمل سرانجام دیا۔ مکان کے جود کا تصور کے علم بردار پائیدو ڈیلا فرانسکو تھا، جسے اپنے فن کا استاد تسلیم کیا گیا۔ اگرچہ مکانی تصورات کے میدان میں تصویر کشی کے جوہر دکھائے گئے تھے، مگر اس کے لامحدود وجود عقلت کو کسی نے واضح نہ کیا اور موسیقی کی طرح ہر شخص عشق کے احساس ہی سے لبریز رہا۔ مگر یہ عمل اسی حد تک محدود رہا، جتنا کہ انسانی حواس کی گرفت میں آسکتا تھا۔ چونکہ حواس سے تصور مکان کو متعین نہیں کیا جاسکتا، اس لیے اسے غیر مادی اور غیر جسم قرار دیا گیا، اور اسے درجہ نظام کا حصہ بنادیا گیا اور اسے تیز رو خاکے کے تصور کے تحت صفحہ قرطاس پر منتقل کیا گیا۔ اور اس وجہ سے یہ لوگ یونانی تصور کے قریب تر پہنچ گئے۔ مگر ایک فرق ہمیشہ موجود رہا۔ فلورنس کے فنکاروں نے مکان کی واحد حیثیت میں پیش اور دیگر اشیاء کو اس کے بالمقابل جمع کے تصور کے تحت متعین کیا۔ جبکہ ایجنز نے ہر شے کو الگ تھلک بطور واحد اکائی کے پیش کیا اور عام خلا (عدم) کے بالمقابل پیش کیا۔ نشاۃ ثانیہ کی لہر نے اسے کسی حد تک ہموار کر دیا، جس سے اس رجحان کی درشتی میں کمی آگئی۔ مسایو کی برجستہ کاری سے لے کر ان کاکی پمپل سے ہوتے ہوئے رائفل کے ویکسن سائز تک۔ اور لیونارڈو کے سینونائٹسک یہ فرق پس منظر میں چلا گیا اور موسیقی کا تصور کندہ کاری کی بجائے نقاشی میں منتقل کر دیا۔ اور اس میں پوشیدہ محرکات فلورس کی مجسمہ سازی بلاشبہ شبہ مساوی ہیں، اگر کوئی شخص ویدو چیو کے ایقو نیٹرین مجسمات کے انتہائی ہم رتبہ فن پاروں کی تلاش کرے تو اسے سخت ناکامی ہوگی۔ یہ فن ایک پردہ تھا۔ شرفاء کے ذوق کا منظر۔ اور کبھی کبھی ایک طریقہ جو شاذ ہی پیش کیا جاتا۔ رومی اسلوب کی داخلی پاکیزگی جو ہمیں مجبور کرتی ہے کہ مقامی فن کی قوت اور گہرائی کو فراموش کر دیں۔ رومی فن کے متعلق یہ تکرار ضروری ہے۔ کہ نشاۃ ثانیہ کی جڑیں اسی میں ہیں۔ نشاۃ ثانیہ نے حقیقی کلاسیک سے کبھی قربت حاصل نہیں کی۔ اسے سمجھنے یا احیا کرنے کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ فلورنس کے دانش ور طبقات کا شعور جو تحریک کے منحنی عناصر کے اثرات کے تحت خراب ہو چکا تھا اور جسے وہ مذکورہ اثرات کی وجہ سے اثباتی سمجھتے تھے اور اس طرح ان کے رویے سے یہ ظاہر ہو رہا تھا کہ وہ اپنی ذات کے امکانات سے بالکل بے خبر ہیں۔ انھوں نے کوئی ایسا کارنامہ نہیں چھوڑا جو ان کے ہم عصر پیری کلیزیا یا کم از کم میزور ہی کے مساوی ہو۔ حالانکہ انھوں نے ان کی تخلیقات کو اجنبی کہہ کر رد کر دیا۔ ان کے محلات کے صحن مور کی نقل ہیں۔ اور نازک ستونوں پر ان کے گول محراب شامیوں کی ایجاد ہیں۔ سیمابو اپنے دور میں اپنے شاگردوں کو یہی بتاتا رہا کہ برش لے کر باز طینی برجستہ کاری کی نقل کر۔ نشاۃ ثانیہ کی دو مشہور عمارات سے ایک فلورنس کا گرجا ایک شاہکار عمارت ہے۔ لیکن رومی فن تعمیر کا نمونہ ہے۔ دوسری عمارت سینٹ پیٹرز کا گرجا ابتدائی باروق کی تعمیر ہے۔ جب مکمل ۱۶-۱۷-۱۸-۱۹-۲۰-۲۱-۲۲-۲۳-۲۴-۲۵-۲۶-۲۷-۲۸-۲۹-۳۰-۳۱-۳۲-۳۳-۳۴-۳۵-۳۶-۳۷-۳۸-۳۹-۴۰-۴۱-۴۲-۴۳-۴۴-۴۵-۴۶-۴۷-۴۸-۴۹-۵۰-۵۱-۵۲-۵۳-۵۴-۵۵-۵۶-۵۷-۵۸-۵۹-۶۰-۶۱-۶۲-۶۳-۶۴-۶۵-۶۶-۶۷-۶۸-۶۹-۷۰-۷۱-۷۲-۷۳-۷۴-۷۵-۷۶-۷۷-۷۸-۷۹-۸۰-۸۱-۸۲-۸۳-۸۴-۸۵-۸۶-۸۷-۸۸-۸۹-۹۰-۹۱-۹۲-۹۳-۹۴-۹۵-۹۶-۹۷-۹۸-۹۹-۱۰۰-۱۰۱-۱۰۲-۱۰۳-۱۰۴-۱۰۵-۱۰۶-۱۰۷-۱۰۸-۱۰۹-۱۱۰-۱۱۱-۱۱۲-۱۱۳-۱۱۴-۱۱۵-۱۱۶-۱۱۷-۱۱۸-۱۱۹-۱۲۰-۱۲۱-۱۲۲-۱۲۳-۱۲۴-۱۲۵-۱۲۶-۱۲۷-۱۲۸-۱۲۹-۱۳۰-۱۳۱-۱۳۲-۱۳۳-۱۳۴-۱۳۵-۱۳۶-۱۳۷-۱۳۸-۱۳۹-۱۴۰-۱۴۱-۱۴۲-۱۴۳-۱۴۴-۱۴۵-۱۴۶-۱۴۷-۱۴۸-۱۴۹-۱۵۰-۱۵۱-۱۵۲-۱۵۳-۱۵۴-۱۵۵-۱۵۶-۱۵۷-۱۵۸-۱۵۹-۱۶۰-۱۶۱-۱۶۲-۱۶۳-۱۶۴-۱۶۵-۱۶۶-۱۶۷-۱۶۸-۱۶۹-۱۷۰-۱۷۱-۱۷۲-۱۷۳-۱۷۴-۱۷۵-۱۷۶-۱۷۷-۱۷۸-۱۷۹-۱۸۰-۱۸۱-۱۸۲-۱۸۳-۱۸۴-۱۸۵-۱۸۶-۱۸۷-۱۸۸-۱۸۹-۱۹۰-۱۹۱-۱۹۲-۱۹۳-۱۹۴-۱۹۵-۱۹۶-۱۹۷-۱۹۸-۱۹۹-۲۰۰-۲۰۱-۲۰۲-۲۰۳-۲۰۴-۲۰۵-۲۰۶-۲۰۷-۲۰۸-۲۰۹-۲۱۰-۲۱۱-۲۱۲-۲۱۳-۲۱۴-۲۱۵-۲۱۶-۲۱۷-۲۱۸-۲۱۹-۲۲۰-۲۲۱-۲۲۲-۲۲۳-۲۲۴-۲۲۵-۲۲۶-۲۲۷-۲۲۸-۲۲۹-۲۳۰-۲۳۱-۲۳۲-۲۳۳-۲۳۴-۲۳۵-۲۳۶-۲۳۷-۲۳۸-۲۳۹-۲۴۰-۲۴۱-۲۴۲-۲۴۳-۲۴۴-۲۴۵-۲۴۶-۲۴۷-۲۴۸-۲۴۹-۲۵۰-۲۵۱-۲۵۲-۲۵۳-۲۵۴-۲۵۵-۲۵۶-۲۵۷-۲۵۸-۲۵۹-۲۶۰-۲۶۱-۲۶۲-۲۶۳-۲۶۴-۲۶۵-۲۶۶-۲۶۷-۲۶۸-۲۶۹-۲۷۰-۲۷۱-۲۷۲-۲۷۳-۲۷۴-۲۷۵-۲۷۶-۲۷۷-۲۷۸-۲۷۹-۲۸۰-۲۸۱-۲۸۲-۲۸۳-۲۸۴-۲۸۵-۲۸۶-۲۸۷-۲۸۸-۲۸۹-۲۹۰-۲۹۱-۲۹۲-۲۹۳-۲۹۴-۲۹۵-۲۹۶-۲۹۷-۲۹۸-۲۹۹-۳۰۰-۳۰۱-۳۰۲-۳۰۳-۳۰۴-۳۰۵-۳۰۶-۳۰۷-۳۰۸-۳۰۹-۳۱۰-۳۱۱-۳۱۲-۳۱۳-۳۱۴-۳۱۵-۳۱۶-۳۱۷-۳۱۸-۳۱۹-۳۲۰-۳۲۱-۳۲۲-۳۲۳-۳۲۴-۳۲۵-۳۲۶-۳۲۷-۳۲۸-۳۲۹-۳۳۰-۳۳۱-۳۳۲-۳۳۳-۳۳۴-۳۳۵-۳۳۶-۳۳۷-۳۳۸-۳۳۹-۳۴۰-۳۴۱-۳۴۲-۳۴۳-۳۴۴-۳۴۵-۳۴۶-۳۴۷-۳۴۸-۳۴۹-۳۵۰-۳۵۱-۳۵۲-۳۵۳-۳۵۴-۳۵۵-۳۵۶-۳۵۷-۳۵۸-۳۵۹-۳۶۰-۳۶۱-۳۶۲-۳۶۳-۳۶۴-۳۶۵-۳۶۶-۳۶۷-۳۶۸-۳۶۹-۳۷۰-۳۷۱-۳۷۲-۳۷۳-۳۷۴-۳۷۵-۳۷۶-۳۷۷-۳۷۸-۳۷۹-۳۸۰-۳۸۱-۳۸۲-۳۸۳-۳۸۴-۳۸۵-۳۸۶-۳۸۷-۳۸۸-۳۸۹-۳۹۰-۳۹۱-۳۹۲-۳۹۳-۳۹۴-۳۹۵-۳۹۶-۳۹۷-۳۹۸-۳۹۹-۴۰۰-۴۰۱-۴۰۲-۴۰۳-۴۰۴-۴۰۵-۴۰۶-۴۰۷-۴۰۸-۴۰۹-۴۱۰-۴۱۱-۴۱۲-۴۱۳-۴۱۴-۴۱۵-۴۱۶-۴۱۷-۴۱۸-۴۱۹-۴۲۰-۴۲۱-۴۲۲-۴۲۳-۴۲۴-۴۲۵-۴۲۶-۴۲۷-۴۲۸-۴۲۹-۴۳۰-۴۳۱-۴۳۲-۴۳۳-۴۳۴-۴۳۵-۴۳۶-۴۳۷-۴۳۸-۴۳۹-۴۴۰-۴۴۱-۴۴۲-۴۴۳-۴۴۴-۴۴۵-۴۴۶-۴۴۷-۴۴۸-۴۴۹-۴۵۰-۴۵۱-۴۵۲-۴۵۳-۴۵۴-۴۵۵-۴۵۶-۴۵۷-۴۵۸-۴۵۹-۴۶۰-۴۶۱-۴۶۲-۴۶۳-۴۶۴-۴۶۵-۴۶۶-۴۶۷-۴۶۸-۴۶۹-۴۷۰-۴۷۱-۴۷۲-۴۷۳-۴۷۴-۴۷۵-۴۷۶-۴۷۷-۴۷۸-۴۷۹-۴۸۰-۴۸۱-۴۸۲-۴۸۳-۴۸۴-۴۸۵-۴۸۶-۴۸۷-۴۸۸-۴۸۹-۴۹۰-۴۹۱-۴۹۲-۴۹۳-۴۹۴-۴۹۵-۴۹۶-۴۹۷-۴۹۸-۴۹۹-۵۰۰-۵۰۱-۵۰۲-۵۰۳-۵۰۴-۵۰۵-۵۰۶-۵۰۷-۵۰۸-۵۰۹-۵۱۰-۵۱۱-۵۱۲-۵۱۳-۵۱۴-۵۱۵-۵۱۶-۵۱۷-۵۱۸-۵۱۹-۵۲۰-۵۲۱-۵۲۲-۵۲۳-۵۲۴-۵۲۵-۵۲۶-۵۲۷-۵۲۸-۵۲۹-۵۳۰-۵۳۱-۵۳۲-۵۳۳-۵۳۴-۵۳۵-۵۳۶-۵۳۷-۵۳۸-۵۳۹-۵۴۰-۵۴۱-۵۴۲-۵۴۳-۵۴۴-۵۴۵-۵۴۶-۵۴۷-۵۴۸-۵۴۹-۵۵۰-۵۵۱-۵۵۲-۵۵۳-۵۵۴-۵۵۵-۵۵۶-۵۵۷-۵۵۸-۵۵۹-۵۶۰-۵۶۱-۵۶۲-۵۶۳-۵۶۴-۵۶۵-۵۶۶-۵۶۷-۵۶۸-۵۶۹-۵۷۰-۵۷۱-۵۷۲-۵۷۳-۵۷۴-۵۷۵-۵۷۶-۵۷۷-۵۷۸-۵۷۹-۵۸۰-۵۸۱-۵۸۲-۵۸۳-۵۸۴-۵۸۵-۵۸۶-۵۸۷-۵۸۸-۵۸۹-۵۹۰-۵۹۱-۵۹۲-۵۹۳-۵۹۴-۵۹۵-۵۹۶-۵۹۷-۵۹۸-۵۹۹-۶۰۰-۶۰۱-۶۰۲-۶۰۳-۶۰۴-۶۰۵-۶۰۶-۶۰۷-۶۰۸-۶۰۹-۶۱۰-۶۱۱-۶۱۲-۶۱۳-۶۱۴-۶۱۵-۶۱۶-۶۱۷-۶۱۸-۶۱۹-۶۲۰-۶۲۱-۶۲۲-۶۲۳-۶۲۴-۶۲۵-۶۲۶-۶۲۷-۶۲۸-۶۲۹-۶۳۰-۶۳۱-۶۳۲-۶۳۳-۶۳۴-۶۳۵-۶۳۶-۶۳۷-۶۳۸-۶۳۹-۶۴۰-۶۴۱-۶۴۲-۶۴۳-۶۴۴-۶۴۵-۶۴۶-۶۴۷-۶۴۸-۶۴۹-۶۵۰-۶۵۱-۶۵۲-۶۵۳-۶۵۴-۶۵۵-۶۵۶-۶۵۷-۶۵۸-۶۵۹-۶۶۰-۶۶۱-۶۶۲-۶۶۳-۶۶۴-۶۶۵-۶۶۶-۶۶۷-۶۶۸-۶۶۹-۶۷۰-۶۷۱-۶۷۲-۶۷۳-۶۷۴-۶۷۵-۶۷۶-۶۷۷-۶۷۸-۶۷۹-۶۸۰-۶۸۱-۶۸۲-۶۸۳-۶۸۴-۶۸۵-۶۸۶-۶۸۷-۶۸۸-۶۸۹-۶۹۰-۶۹۱-۶۹۲-۶۹۳-۶۹۴-۶۹۵-۶۹۶-۶۹۷-۶۹۸-۶۹۹-۷۰۰-۷۰۱-۷۰۲-۷۰۳-۷۰۴-۷۰۵-۷۰۶-۷۰۷-۷۰۸-۷۰۹-۷۱۰-۷۱۱-۷۱۲-۷۱۳-۷۱۴-۷۱۵-۷۱۶-۷۱۷-۷۱۸-۷۱۹-۷۲۰-۷۲۱-۷۲۲-۷۲۳-۷۲۴-۷۲۵-۷۲۶-۷۲۷-۷۲۸-۷۲۹-۷۳۰-۷۳۱-۷۳۲-۷۳۳-۷۳۴-۷۳۵-۷۳۶-۷۳۷-۷۳۸-۷۳۹-۷۴۰-۷۴۱-۷۴۲-۷۴۳-۷۴۴-۷۴۵-۷۴۶-۷۴۷-۷۴۸-۷۴۹-۷۵۰-۷۵۱-۷۵۲-۷۵۳-۷۵۴-۷۵۵-۷۵۶-۷۵۷-۷۵۸-۷۵۹-۷۶۰-۷۶۱-۷۶۲-۷۶۳-۷۶۴-۷۶۵-۷۶۶-۷۶۷-۷۶۸-۷۶۹-۷۷۰-۷۷۱-۷۷۲-۷۷۳-۷۷۴-۷۷۵-۷۷۶-۷۷۷-۷۷۸-۷۷۹-۷۸۰-۷۸۱-۷۸۲-۷۸۳-۷۸۴-۷۸۵-۷۸۶-۷۸۷-۷۸۸-۷۸۹-۷۹۰-۷۹۱-۷۹۲-۷۹۳-۷۹۴-۷۹۵-۷۹۶-۷۹۷-۷۹۸-۷۹۹-۸۰۰-۸۰۱-۸۰۲-۸۰۳-۸۰۴-۸۰۵-۸۰۶-۸۰۷-۸۰۸-۸۰۹-۸۱۰-۸۱۱-۸۱۲-۸۱۳-۸۱۴-۸۱۵-۸۱۶-۸۱۷-۸۱۸-۸۱۹-۸۲۰-۸۲۱-۸۲۲-۸۲۳-۸۲۴-۸۲۵-۸۲۶-۸۲۷-۸۲۸-۸۲۹-۸۳۰-۸۳۱-۸۳۲-۸۳۳-۸۳۴-۸۳۵-۸۳۶-۸۳۷-۸۳۸-۸۳۹-۸۴۰-۸۴۱-۸۴۲-۸۴۳-۸۴۴-۸۴۵-۸۴۶-۸۴۷-۸۴۸-۸۴۹-۸۵۰-۸۵۱-۸۵۲-۸۵۳-۸۵۴-۸۵۵-۸۵۶-۸۵۷-۸۵۸-۸۵۹-۸۶۰-۸۶۱-۸۶۲-۸۶۳-۸۶۴-۸۶۵-۸۶۶-۸۶۷-۸۶۸-۸۶۹-۸۷۰-۸۷۱-۸۷۲-۸۷۳-۸۷۴-۸۷۵-۸۷۶-۸۷۷-۸۷۸-۸۷۹-۸۸۰-۸۸۱-۸۸۲-۸۸۳-۸۸۴-۸۸۵-۸۸۶-۸۸۷-۸۸۸-۸۸۹-۸۹۰-۸۹۱-۸۹۲-۸۹۳-۸۹۴-۸۹۵-۸۹۶-۸۹۷-۸۹۸-۸۹۹-۹۰۰-۹۰۱-۹۰۲-۹۰۳-۹۰۴-۹۰۵-۹۰۶-۹۰۷-۹۰۸-۹۰۹-۹۱۰-۹۱۱-۹۱۲-۹۱۳-۹۱۴-۹۱۵-۹۱۶-۹۱۷-۹۱۸-۹۱۹-۹۲۰-۹۲۱-۹۲۲-۹۲۳-۹۲۴-۹۲۵-۹۲۶-۹۲۷-۹۲۸-۹۲۹-۹۳۰-۹۳۱-۹۳۲-۹۳۳-۹۳۴-۹۳۵-۹۳۶-۹۳۷-۹۳۸-۹۳۹-۹۴۰-۹۴۱-۹۴۲-۹۴۳-۹۴۴-۹۴۵-۹۴۶-۹۴۷-۹۴۸-۹۴۹-۹۵۰-۹۵۱-۹۵۲-۹۵۳-۹۵۴-۹۵۵-۹۵۶-۹۵۷-۹۵۸-۹۵۹-۹۶۰-۹۶۱-۹۶۲-۹۶۳-۹۶۴-۹۶۵-۹۶۶-۹۶۷-۹۶۸-۹۶۹-۹۷۰-۹۷۱-۹۷۲-۹۷۳-۹۷۴-۹۷۵-۹۷۶-۹۷۷-۹۷۸-۹۷۹-۹۸۰-۹۸۱-۹۸۲-۹۸۳-۹۸۴-۹۸۵-۹۸۶-۹۸۷-۹۸۸-۹۸۹-۹۹۰-۹۹۱-۹۹۲-۹۹۳-۹۹۴-۹۹۵-۹۹۶-۹۹۷-۹۹۸-۹۹۹-۱۰۰۰

کو خالص عربی اسلوب کی عمارات قرار دیا۔ جہاں تک آرائش کا تعلق ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا کسی ایسی آرائش کا کوئی وجود ہے، جس کا تعلق نشاۃ ثانیہ سے ہو؟ یقیناً ایسی کوئی شے موجود نہیں۔ جس کا مقابلہ رومی آرائش کی علامتی قوت سے کیا جاسکے۔ پھر سوال یہ ہے کہ اس عمدہ اور مسرت افزا آرائش کا مقام کیا ہے۔ جس میں داخلی اتحاد بھی موجود ہے اور تمام یورپ بھی اس پر نازاں ہے، مگر خیال رہے کہ ذوق اور ذہنی اعتبار میں بعد المشرقین ہے۔ ابتدائی فلورنس میں عمدہ میں ایسے متعدد آثار ملتے ہیں، جن کا تعلق شمال سے ہے۔ یہ پنانو، مائی آنو، عائبرنی اور ڈیلا کو آرنیا کی مقصدی تخلیقات ہیں۔ ہمیں ان تمام ایوانات، مقبروں، غلام گردشوں اور پیش گاہوں کے بیرونی اور قابل تعمیر حوالوں سے مشاہدہ کرنا چاہیے (آئی ادنی ستون ایک خفیہ شے ہے کیونکہ اس کی اصل مصر میں ہے) اور صوری اعتبار کی روح کو دیکھنا چاہیے اور انہیں علامت کے طور پر نشان زد کرنا چاہیے۔ ایک کلاسیک مدد دوسری کلاسیک مدد کی نشاندہی کرتی ہے، الا آنکہ کوئی غیر کلاسیک اعتبار کا ثبوت نہ مل جائے۔ اہمیت کسی شے کو حاصل نہیں بلکہ اسی کے طریق استعمال کو ہے۔ مگر ڈون نیلو میں بھی مقاصد محدود ہیں، جو پختہ کارباروق کی خصوصیت ہے۔ جہاں تک خالص کلاسیک سرمائے کا تعلق ہے، اس میں ایسی کسی شے کا وجود نہیں۔ اس کے باوجود نشاۃ ثانیہ کے فن نے بعض حیرت انگیز کارنامے حاصل کیے، کوئی اور موسیقی ان کا مثل پیدا نہیں کر سکتی۔ ان سے قربت میں برکت کا احساس پیدا ہوتا ہے، کیونکہ یہ خالص پر سکون اور مکانی اثرات سے آزاد کن ہیں۔ روشن بھی ہیں اور منظم اور آزاد بھی۔ اور رومی اور باروق دونوں کے اثرات سے بری ہیں۔ یہ کلاسیک نہیں مگر یہ کلاسیک حیات کا خواب ہیں اور فاؤسٹی روح کا بھی یہ واحد خواب ہیں، جس میں وہ خود فراموشی کی اہلیت حاصل کرتی ہے۔

(۶)

اب جبکہ ہم سولہویں صدی تک پہنچ گئے ہیں، نو مغربی یورپ کی تصویر کشی میں ایک فیصلہ کن مرحلہ چلایا ہے۔ شمال میں فن تعمیر کی ترقیت اور اعلیٰ میں مجسمہ سازی کی اجارہ داری کا دور ختم ہو گیا۔ اور نقاشی کے عمل میں متعدد ممالک نے حصہ لینا شروع کر دیا۔ لیکن مصورانہ لائقیت کی جستجو ابھی جاری تھی۔ رنگ نئے بن گئے۔ برش نے مطالبہ کیا کہ میرا مقام راگ نامے اور نفہ شبانی کے مساوی ہے۔ روغنی نقاشی نے بنیادی حیثیت اختیار کر لی۔ جس کا مطلب ہے کہ "مکان" کو فتح کر لیا گیا، اور ہر شے کو مکان ہی میں تحلیل کر دیں۔ لیونارڈو اور جی اوچی لون کے ساتھ تاثیریت کا آغاز ہوا۔

حقیقی تصویر میں تمام عناصر کی ہم ترکیبی موجود رہتی ہے۔ اب تک پس منظر کو اتفاقی حیثیت حاصل تھی، اب اسے حاوی کر دیا گیا۔ یہ ایسی ترقی تھی، جو دوسری شائقوں میں بھی جاری تھی نہ صرف چین میں جو کہ بہت سے امور میں مغرب سے قریب ہے۔ پس منظر لائقیت کی علامت ہے، جو پیش منظر کے احساس مدد رک پر غالب رہتا ہے۔ اور بالآخر (اس میں تصویر کشی اور خاکہ کشی کے اسالیب کا پتہ چلتا ہے) فاؤسٹی روح کی گہرائی کا تجربہ تصویر میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔ میٹینگنا کی مکانی برجستہ کاری میں ارضی پر تیں زن نرائٹ کے ہاں

براہ راست توانائی میں منتقل ہو جاتی ہیں اور اس طرح تصویر میں عظیم لائنیت مکانی، یعنی کائناتی تصور ابھرتا ہے۔ جو ہر شے کی انفرادی حیثیت کو اس کی اپنی صورت کے مطابق ہنگامی مقام عطا کرتا ہے اب تو قدرتی مناظر کی تصویر کشی میں شفق کی موجودگی کو اس قدر اہم مقام حاصل ہے کہ کوئی تصویر اس سے خالی نہیں ہوتی اور ہم نے کبھی بھی اپنے آپ سے یہ اہم سوال نہیں کیا کہ کیاں ہر وقت شفق موجود ہوتی ہے اور اگر ایسا نہیں ہے تو کب نہیں ہوتی اور کیوں نہیں ہوتی؟ دراصل مصری برجستہ کاری، باز طینی پچی کاری یا ظروف کی نقاشی میں اس کا اشارہ تک نہیں ملتا۔ اور کلاسیکی عہد کی فنت کاری میں اور یونانیوں کے عہد میں باوجود پیش منظری رجحان کے شفق موجود نہیں۔ یہ خط جو غیر حقیقی سراب میں ایسے مقام پر کھینچ دیا گیا ہے جہاں زمین اور آسمان ملتے ہیں، مصور کے لیے لائنیت کے اصول کی عملی نمائش کا موقع فراہم کرتا ہے۔ طویل فاصلے پر جتنی یہ افق جس ہے تصویر کے نغے پھوٹتے ہیں اور اسی باعث ہالینڈ کے عظیم منظر نگار مصور پس منظر اور ماحول کو اس کے برعکس سبب کی بنیاد پر تصویر کی وجود عطا کرتے ہیں ”یعنی موسیقی کی مخالفت میں“ سیکو ریلی جیسے ماہرین فن اور بالخصوص مین ٹیکنائٹ، صرف پیش منظر اور برجستہ کاری کی تصویر کشی کرتے ہیں یہ افق ہی ہے جس میں نغمہ، صنعت کاری پر غالب آتا ہے۔ اور جذبات حیات محض بے لطف زندگی پر چھا جاتے ہیں۔ یہ کتنا غلط نہ ہوگا کہ ریم برانٹ کی کسی تصویر میں بھی پیش منظر نہیں ہوتا مثال میں جو امدادی نغمہ نگاری کا گھر ہے۔ قدیم دوری سے افقی فاصلوں اور روشن مناظر کا رجحان پایا جاتا ہے۔ جو جنوب میں سرے پس منظر کی شکل اختیار کرتا ہے اس سلسلے میں عرب باز طینی تصاویر طویل دور تک غالب رہیں خالص مکانی احساس کا یقینی اظہار ڈیوک آف ہیری کی کتب ساحت میں ملتا ہے۔ جو ۱۳۲۱ء میں لکھی گئیں اور اس کے بعد آہستہ آہستہ مگر یقیناً اس تصور نے فتح حاصل کر لی۔

بادلوں کو بھی یہی علامتی معانی پہنا دیئے گئے ہیں۔ کلاسیکی فن بادلوں سے افق کے مقابلے میں زیادہ متاثر تھا اور نشاۃ ثانیہ کا مصور باز پچھل افقال سے زائد نہیں۔ بادلوں کے جمع ہونے کو دیکھنا رومی تہذیب نے ابتداء ہی میں شروع کر دیا تھا۔ اور اس کے ساتھ ہی ان کی دور رس بصیرت برائے تصور بھی پیدا ہو گئی۔ اور دینس کے فن کاروں (جیامی اون، اور پاؤلو دیرونی) بادلوں کی دنیا کے ہزار رنگ جادو کو دریافت کر لیا۔ یعنی وہ کس طرح افلاک پر اپنی چادر بچھا کر پہاڑوں سے سرگوشیاں کرتے ہیں۔ گردن والد اور ہالینڈ کے فن کاروں نے اسے البتہ قرار دے کر اس کی اہمیت میں اضافہ کیا۔ اگر کچھ لے یہ علامتی نظام ہسپانیہ میں منتقل کر دیا۔

اسی دور میں روحانی نقاشی اور معاون موسیقی کے ساتھ ساتھ باغات کی تصویر کشی کا فن کمال کو پہنچ گیا۔ اب کیونوس پر فطری مناظر میں تالاب، خشکی دیواریں، شجر دار شاہراہیں، اشجار کے سلسلے میں اور تصویر خانے بنائے جانے لگے۔ یہ وہی رجحان ہے جو تصویر کشی میں خطوط مستقیم کی تصویروں میں پایا جاتا تھا جو قدیم قلمی فن کاروں نے بنائی تھیں۔ اور وہ اسے اپنے فن کا بنیادی مسئلہ سمجھتے تھے۔ اور بدولت لیکو الہیٹی اور پائیرو ویلا فرانسکو نے اسے مرتب کیا تھا۔ ہمیں یہ محسوس کرنا ہوگا کہ یہ محض اتفاقی انطباق نہ تھا کہ یہ تاریخی منظر اور ریاضیاتی تقدیس (خواہ فطری منظر ہو یا داخلی حصہ) کسی تصویر کو عطا کی گئی ہو۔ اگرچہ تصویر

کے اطراف میں خالی جگہ کم رکھی جاتی تھی مگر گہرائی میں اسے عظیم وسعت دی جاتی۔ گویا یہ ارفع علامتی نظام کا اعلان تھا۔ یہی وہ نقطہ ہے جس کی بنا پر تناظر لائنیت کے قریب پہنچ جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ تھا کہ اس نظام کو فاصلے کی جگہ لائنیت کو شعار بنایا گیا۔ کلاسیکی تصویر کشی میں تناظر کی کوئی صورت بھی نہ تھی نتیجتاً ”پارک“ فطرت کا ارادی مظاہرہ تاکہ فاصلے اور مکان کے تاثرات کو واضح کیا جائے۔ کلاسیکی فن میں اسے زبردستی داخل کیا گیا تھا۔ ایجنزیا روم میں باغات کی مصوری کا کوئی فن موجود نہ تھا۔ یہ فن صرف شاہی عہد میں مشرق سے اکتساب کیا گیا۔ آج تک اس کے جو نمونے ملتے ہیں، ان میں حدود پر زور فاصلے کی کمی کا عام مظاہرہ ہے۔ اس کے باوجود مغرب کا پہلا مصور گلشن ایل بی الہیٹی گہراور ماحول کے ارتباط کا خیال رکھتا (جو تناظر کو محسوس ہوتا) اور یہ فن کار ۱۳۵۰ء کے نسبتاً قدیم عہد سے تعلق رکھتا ہے۔ اس نے لڈوسٹ اور الہیٹی کے گلشنی محلات کی عکاسی کی ہے۔ اس نے فاصلے کا تناظر اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ ہر لمحہ بڑھتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ فرانس میں فرانس اول کے بعد ایک طویل اور تنگ جمیل کا منظر ایک اضافی موضوع بن گیا جو ایک جمیل ”فاؤنٹین بلینو“ کی عکاسی تھی۔

مغربی فن گلشنی کی اہم خصوصیت، عظیم رد کو کو پارک کا نظارہ پیش کرتا ہے، اور اس کے ادبی اس کی تمام سڑکیں اور تراشیدہ باڑیں اور کھلے راستے اس طرح نظر آتے ہیں کہ تناظر طویل ہوتے ہوئے راستوں کے نظاروں میں گم ہو جاتا ہے۔ چینی گلشنی فن میں بھی یہ عنصر مفقود ہے۔ لیکن اسی عہد کے بنائے ہوئے چاک کے شاہکاروں میں نغمہ سرا نظر آتا ہے (مثلاً ”کیوپرین کے فن پاروں میں) یہی وہ منظری کلید ہے جس نے ہمیں فی نفسہ فطرت کو بھی انسانی علامتی رسمی زبان بولنے پر آمادہ کر لیا ہے۔ اصولی طور پر یہ محدود تعداد میں تصاویر کو ہمارے ریاضی کے لائنیت اعداد میں تبدیل کر کے اظہار کا موقع فراہم کیا ہے۔ بطور باقی باندہ اظہار کے باعث سلسلے کے حتی معانی کی وضاحت ہو جاتی ہے۔ پس لا محدود میں جھانکنا ایسا ہی ہے جیسا کہ فاؤنٹین شافت سے متعلق کسی باغ کا نظارہ کر لے اور اسی سے اس پر فطرت کے معانی کا انکشاف ہو جائے۔ یہ ہمارا ہی کارنامہ ہے۔ یونانیوں یا نشاۃ ثانیہ کے پیروں کا نہیں کہ سرکہ پر جا کر فطرت کا نظارہ کریں اور بصارت کی حدود تک فطرت کا دامن چاک کریں۔ یہ فاؤنٹین جدوجہد ہے۔ جس میں لائنیت فطرت سے تنہا راز دنیا کا حوصلہ ظاہر ہوتا ہے۔ لی نوٹس کی عظیم کامرانیوں اور شمالی فرانس کے مالی جو گلشن رنگ و بو کو آراستہ کرتے ہیں، جنہوں نے فاؤنٹین کے دور نوادر واکس فی وائی کامٹ کی تخلیق کا آغاز کیا۔ کیا وہ اس قابل تھے کہ وہ اس علامتی فعالیت اتنی بلند عقلت عطا کر سکتے؟ میڈ۔ سین دور کی نشاۃ ثانیہ کی پارک کا۔ جو خوش گوار گرم اور عمدہ تراش خراش سے آراستہ ہے۔۔۔۔۔ ان پارکوں سے کریں، جن میں آب رسانی کے ذرائع، مجسمات کی قطاریں، باڑیں اور پیچیدہ راہیں، جو دور رس منزلوں کا پتہ دیتی ہیں۔ یہ مغربی روحانی نقاشی کی متعین منزل تھی، باغات کی تاریخ جس کا پتہ دیتی ہے۔

اور اسی وقت تاریخ کا دور رس احساس پیدا ہوتا ہے۔ دو فاصلے پر مکانیں، زمان میں بدل جاتا ہے اور افق مستقبل کی علامت کے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ یسٹ شین کی پارک باروق دور کی پارک ہے۔ اس

لیے اب وہ خاتے کے قریب ہے اور خزاں کے پتوں کی طرح گرنے والی ہے۔ نشاۃ ثانیہ کے پارک کا مقصد صرف موسم گرما کی دہر میں تفریح مہیا کرنا ہے۔ یہ لازماً ہے۔ اس لیے اسے دیکھ کر فنا کا تصور نہیں ابھرتا۔ یہ ایک ایسا ناظر ہے جو کسی گزرنے والی شے کا انداز، بھگوڑے اور حتی غفلت شعار کو بیدار کرتی ہے۔ ہر مغربی عاشقانہ فنے میں فاصلے کی لفظ کا مفہوم خزاں کی علامت بن جاتا ہے۔ مگر لاطینی اور یونانی زبان میں یہ تخیل موجود نہیں، میک فرسن کی تخلیق اوسیان اور ہولڈر لین، نٹسے کی ڈائنوسس، ڈتھ در، مہز اور ستارین میں ہولڈر اتر، ورٹین، جارج اور ڈروئم میں یہ تخیل پایا جاتا ہے۔ ستار شاعری میں بعض نظمیں مثلاً خزاں زدہ باغ کی روشیں، عظیم شہروں کی لامعہ گلیاں، گرجوں میں ستونوں کی قطاریں، دور سے نظر آنے والے پہاڑی سلسلے یہ سب ہمیں تجربات معنی کی یاد دلاتے ہیں جو ہمارے عالم مکان کا حصہ ہے۔ اور اسی سے قضاۃ قدر کے داخلی احساس کی سمت، یعنی ”زمان“ کا جسے کوئی منسوخ نہیں کر سکتا، احساس ہوتا ہے ہمیں پر ہم ان کو مستقبل کی علامت قرار دیتے ہیں اور ہمیں زمان کی بطور بد حالت شناخت ہو جاتی ہے اور اس کے ساتھ ہی ہم مکان سے بھی واقف ہوتے ہیں جو حیات اور توسیع ذات کی علامت ہے، اور ان آخری ایام میں بڑے شہروں کی گلیوں کی منصوبہ بندی ہمیں اسی قضاۃ قدر کی سمت بندی کے کردار سے آشنا کرتی ہے۔ جس کی سترہویں صدی میں پارک آف ورسلز میں مشاہدہ کی گئی۔ ہم اپنی گلیوں کو خط مستقیم کی صورت میں دور دراز فاصلوں تک تعمیر کرتے ہیں۔ اور ہم اپنی تاریخی یادگاروں کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ جوان گلیوں کی زد میں آ جاتی ہیں (کیونکہ ہم اب علامتی نظام کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے)۔ مگر کلاسیکی دنیا میں گلیاں پیچ و خم کے باعث بل کھاتی نظر آتی تھیں جس کی بدولت شہر تہذیب کا انسان اپنے آپ کو دیگر اجسام میں سے ایک جسم سمجھتا۔ اس میں بھی جیسا کہ پیش ہوتا ہے، مینہ عملی ضروریات محض داخلی دہاؤ پر ایک پردہ ہیں۔

ناظر کے رواج کے بعد معنی کی رسمی ضرورت اور مابعد الطبیعیاتی کل کی اہمیت کو تصویر میں مکمل کرنے کے لیے افق پر زیادہ توجہ مبذول کی۔ نشاۃ ثانیہ کے فن میں مصور نے جس طرح بھی اظہار کر دیا۔ ناظر نے اسے بلا چون و چرا قبول کر لیا۔ اور اسے خود کھینی اور عنوان سے ہم آہنگ سمجھ لیا۔ اس کے بعد تصویری مواد کو صرف ذریعہ اظہار سمجھا گیا، وہ حصول معانی کا وسیلہ تھا، جو لسانی اظہار کے امکانات سے باورٹی تھی۔ مینینا یا سٹوریلی پنل سے بنایا ہوا خاکہ بھی تصویر کہلاتا تھا۔ مگر اگرچہ اس میں کوئی رنگ نہ بھرا جاتا۔ بعض محلات میں فی الحقیقت ہم اس سے اتفاق کر لیتے ہیں کہ فنکار نے محض کارٹون بنانے پر اکتفا نہیں کیا۔ مجسمات کی شکل و صورت کے خاکوں میں رنگ محض ایک اضافی شے ہے۔ اس کے برعکس نیسیاں کو مائل انجیلو یہ بتا سکتا تھا کہ وہ خاکہ کشی کے فن سے آشنا نہیں۔ وہ معروض، یعنی وہ شے جو کشیدہ خطوط کی بنا پر وجود میں آئے۔ نزدیک ترین اور مادی صورت میں جو مشاہدے میں آتی ہے، فی الحقیقت وہ اپنی فنکارانہ خوبی میں گم ہو چکی ہے۔ چونکہ یہ نظریہ ابھی تک نشاۃ ثانیہ کی وجہ سے غالب ہے۔ اس لیے اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ایک انجیلی اور ناقابل اختتام نتائج ہیئت اور مواد کے مابین ہر فن پارے میں پیدا ہونے لگا۔ مسئلے کی غلط تعبیر نے اس کی اصل اہمیت کو ہماری نظروں سے اوجھل کر دیا۔ سب سے پہلا سوال جو زیر غور

آتا چاہئے وہ یہ تھا کہ کیا مصوری یا تصویر کشی ایک صنعت و حرفت ہے یا ایک فن۔ ایک جادو ہے یا متحرک مکان (کیونکہ اسی میں ہی، برہتہ کاری اور روحی میکینک کا اختلاف مشاہدے میں آ سکتا ہے)۔ اور دوسرا نقطہ یہ ہے کہ اسی کے مشاہدے سے فائزستی اور کلاسیکی عالمی احساس کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ خاکہ مطلوبہ مواد کو حاشیے کے اندر لاسکتا ہے، جبکہ رنگ مکان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مگر عمدہ قسم کی تصویر مصور کی معقولیت کا کرشمہ ہے، جو کسی تصور کو صفحہ قرطاس پر شکل کرتا ہے۔ مکان اس کے برعکس روح عروج ہے اور ہماری تخیلی قوت کی مدد سے اپنے آپ کو مخاطب کرتا ہے۔ اور فن میں اس کی بحرانی کی وجہ سے اس کی قوت بیانیہ کمزور پڑ جاتی ہے۔ اور اس کا مشکل پسندی کا رجحان مزید گہرا ہو جاتا ہے۔ پس نظر یہ ساز اس کے داخلی تضاد سے واقف ہو کر غلط فہمی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اور موضوع اور ہیئت دونوں کی سطحی مخالفت پر اتر آتے ہیں۔ یہ مسئلہ خالص مغرب کا ہے اور تصویری عناصر کی اہمیت کی نمایاں ترین غلبہ کو ظاہر کرتا ہے۔ جو نشاۃ ثانیہ کے اختتام کے ساتھ وجود میں آئی، اور مزامیری موسیقی کا رجحان فروغ پذیر ہوا۔ کلاسیکی باشندوں کے لیے اس نوعیت اور مفہوم کی ہیئت اور مواد کا کوئی مسئلہ موجود نہ تھا۔ امتیاز کے مجسمے دونوں ایک ہی طرح کے ہیں اور انھیں دیکھ کر انسانی جسم کے طور پر انھیں شناخت کیا جاسکتا ہے۔

باروق تصویر کشی کا معاملہ اس سے بھی زیادہ پیچیدہ ہے۔ اس کی وجہ یہ حقیقت ہے کہ عوامی احساس سے لے کر عالمانہ شعور تک اس عہد میں کسی بھی شے کو کوئی اہمیت نصیب نہیں ہوئی، اور ہر شے کی مخالفت کی گئی۔ اس کی بجائے ہر اقلیدی اور مادی شے کو قبولیت حاصل ہوئی اس لیے صحیح معنوں میں حقیقی فن کلاسیکی ہی ہے (باروق نہیں) بہت حد تک اس مقبول کردار کی وجہ سے جو اس میں ناقابل بیان حسن پیدا ہوتا ہے۔ وہ فائزستی ذہن کے لیے قابل اور اک نہیں، جبکہ انھیں اپنے اظہار کے لیے سخت جدوجہد کرنا پڑتی ہے اور مقبولیت کی دنیا میں کشتی لڑنا پڑتی ہے۔ ہمارے لئے تو کلاسیکی فن کا مشاہدہ اور مقاصد محض تفریح کا باعث ہیں۔ اس کے لیے کسی سخت محنت کی ضرورت نہیں۔ ہر شے اپنا مطلب خود واضح طور پر بیان کرتی ہے اور اسی نوعیت کی کوئی نہ کوئی شے فلورنس میں رومی قصورات کے خلاف رجحان کی پیداوار تھی۔ رائل، ہر تخلیقی پہلو سے مقبول ترین فن کار ہے ٹمر ریئر، نٹ شاعری اور موسیقی دونوں میں اس بلند مقام سے محروم ہے۔ مگر جہاں تک رومی فن کا تعلق ہے، یہ آغاز ہی سے سری رہا ہے۔ دانٹے اور دو عفرم کو دیکھیں عشائے ربانی کی وہ مناجاتیں دیکھیں جو اوکے میم اور ہلٹر بنایا باغ اس مسئلے میں کانگریس کے عام اراکین کے لیے کبھی بھی قابل فہم نہیں رہے۔ موزارت اور بھی تھوڑوں سے عام لوگ بیزار ہو جاتے ہیں، اور موسیقی کو ایسی شے سمجھتے ہیں، جس کے لیے انسان کی طبیعت اور کیفیت مزاج کبھی مائل ہوتی ہے اور کبھی نہیں۔ اس کے لیے ناچ گھروں اور نگار خانوں نے کسی حد تک عوامی دلچسپی قائم کی ہے۔ جب سے کہ یہ جملہ تخلیق کیا گیا ہے ”فن سب کے لیے“ مگر فائزستی نہ تو اب اس اصول کو قبول کرتے ہیں اور نہ کبھی کریں گے کہ فن سب کے لیے ہے۔ اگر جدید نقاشی نے لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنا چھوڑ دیا ہے، مگر ایک اقلیت (جو کم سے کم ہوتی جا رہی ہے) جسے ملکہ خداواں کہا جاسکتا ہے، محض اس لیے فن نقاشی سے لاشعری

کا اظہار کر رہا ہے کہ اسے عوام بھی سمجھ سکتے ہیں۔ انھوں نے حقیقت کو موزوں اور مواد کی بجائے مکان میں منتقل کر لیا ہے۔ کائنات کے بقول اشیاء کا وجود محض مکان کی بدولت ہے۔ اور یہ ایک مشکل نوعیت کا مابعد الہیاتی عنصر ہے اور عام انسان کی سمجھ سے بالاتر۔ اس کے لیے اس میں معانی مفقود ہیں۔ مجسمات صرف ظاہری بصارت کے لیے باعث توجہ یا باعث مسرت ہوتے ہیں۔ روحانی بصیرت کے لیے نہیں اور مکان کے بغیر فن، ایک ایسا مندر ہے جس کا فلسفہ سے کوئی تعلق نہیں۔

(۷)

اس سے متعلق اہم ترین اصول ”ترکیب“ ہے۔ ایک تصویر میں تو یہ ممکن ہے کہ اس کی ترکیب کو بدل لیا جائے اور غیر نامیاتی انداز میں مرتب کر لیا جائے۔ اس کے اجزاء کو چاہیں تو اوپر سے نیچے جوڑتے جائیں یا پہلو بہ پہلو یا آگے پیچھے بناتے جائیں۔ اس میں کسی تاثر یا باہم ربط کی ضرورت نہیں یعنی اس امر کی ضرورت نہیں کہ تصویر کا ڈھانچہ حقیقت مکانی پر مبنی ہو، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس حقیقت سے انکار کر دیا جاتا ہے۔ ابتدائی دور میں بالغ انسان اور بچے اسی طریق سے تصاویر بنایا کرتے تھے۔ لیکن جب عمق کا تجربہ ہوا تو ان کا حسی تاثر کم و بیش منظم ہو گیا، مگر یہ ترکیب مختلف ثقافتوں میں مختلف اور متعلقہ ثقافت کے ارفع علامتی نظام کے تحت ہے، جس نوعیت کی تاثری ترکیب، جو ہمیں برہنہ اور واضح معلوم ہوتی ہے، ایک مخصوص معاملہ ہے، اور اسے نہ تو مسلہ حیثیت حاصل ہے اور نہ یہ کسی دوسری ثقافت میں یہ ثقافتی کی غرض سے استعمال ہوا ہے۔ مصری فنکار بیک وقت مختلف واقعات کو حسب خواہش تدریج یا تسلسل سے اس طرح زیر عمل لاتا ہے کہ تیسرا بعد دیکھتے ہی واضح ہو جاتا ہے۔ شمی فن میں اشکال اور گروہوں کو علیحدہ علیحدہ تقسیم کر لیا جاتا ہے، اور مکانی اور زمانی روابط کو بالارادہ ترک کر دیا جاتا ہے۔ پولیکس کی برجستہ کاری جو ڈیلٹ کے مقام پر پش میں دستیاب ہوئی ہے، اس نوعیت کا مشہور نمونہ ہے۔ کلاسیکی ثقافتی میں پس منظر مفقود ہے، اس لیے واقعات کے تسلسل کو معلوم کرنے کا کوئی ذریعہ بھی نہیں۔ اگر پس منظر موجود ہوتا تو ان کے اس اصول کے ساتھ اختلاف پیدا ہوتا کہ ”اشیاء“ کا وجود قائم ہے اور ”مکان“ کا کوئی وجود نہیں۔ انجین کے مندر کا سہ گوشہ سنوور، ایک برتن پر نقش دیوتاؤں کے جلوس کی برجستہ کاری اور پرکام کے طویل روایتی حواشی ان سب کی ترکیب و پیچیدہ صورت کی ہے اور اس کے اجزاء کو باہم تبدیل کیا جاسکتا ہے کیونکہ ان کا کوئی نامیاتی کردار نہیں۔ یہ یونانی مدد ہی کے ساتھ (کہ فیلنوس کا حاشیہ جو پرکام کی قربان گاہ پر بنایا گیا۔ اس سلسلے کا قدیم ترین نمونہ ہے جو محفوظ ہے) ہی وہ فیر کلاسیکی تصورات وجود میں آئے جن میں مستقل تدریج موجود تھی۔ اس معاملے میں جیسا کہ دوسرے محاطات میں بھی محسوس ہوتا ہے، نشاۃ ثانیہ کا احساس خالص روی تھا۔ اس عہد میں گروہی ترکیب کوئی الحقیقت ایسے مقام تک پہنچا کہ اس کا وجود بعد میں آنے والے ادوار کے لیے ایک نمونہ ہے، مگر اس کی تدریج میں مکان کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ آخری تجربے کے مطابق یہ ایک خاموش موسیقی ہے اور رنگوں کی بھرمار سے اس کی یہ حالت ہو گئی

ہے کہ روشنی کے لیے رکاوٹ پیدا ہو گئی ہے۔ جس کے نتیجے میں ایک چشم بینا کے لیے اشیاء کے دوام کا تصور ابھرتا ہے۔ اور وہ ان تصاویر کے ہمراہ ایک نامعلوم قوت کے زیر اثر اور توازن کے تحت دور فاصلوں تک پہنچ جاتا ہے۔ اور اس مکانی ترتیب کے ساتھ جس میں ہوا اور روشنی کا کوئی بدل موجود نہیں، کوئی تاثری خط پیدا نہیں ہوتا۔ اس کے نتیجے میں نشاۃ ثانیہ کے تصورات کو شکست کا سامنا کرنا پڑا۔

نشاۃ ثانیہ کے اختتام پر آریلینڈو لاسو، اور پالشینا سے ویکسٹرک اور جیتان سے مانیٹ اور مارلس اور لی بل تک تمام عظیم موسیقار اور عظیم نقاش یکے بعد دیگرے تھوڑے تھوڑے وقفوں سے پیدا ہوتے رہے، جبکہ صنعتی فن اس دوران اہمیت کو بیضا۔ روغنی نقاشی اور مزامیری موسیقی نامیاتی طور پر ایسے مقاصد کی طرف سر پٹا ہوئے، جسے روی سمجھتے تھے اور باروق کے دور میں کمال فن حاصل کر لیا۔ یہ دونوں رجحان اپنے مزاج کے لحاظ سے فاؤسٹی ہیں۔ اور ان حدود کے تحت ارفع تاثر سے متعلق ہیں۔ ان کے ہاں روح موجود ہے۔ اس لیے قیاس و قیافہ کی گنجائش بھی موجود ہے۔ لہذا ان کی تاریخ بھی مرتب کی جاسکتی ہے اور اس خوبی میں یہ یکساں ہیں۔ تمام مجسمہ سازی جو اس دور میں حاصل کر سکی وہ صرف چند خوبصورت مجسمے ہیں جو اتفاقاً تعمیر مصوری اور باغیانی کے زیر سایہ وجود میں آگئے۔ مغربی فن کو ان کی کوئی حقیقی ضرورت نہ تھی۔ اب صنعتی فن کا دور دورہ اس مضمون میں ختم ہو چکا تھا، یعنی نقاشی اور موسیقی کے کوئی اسلوب باقی نہ تھے۔ کوئی مستقل روایات موجود نہ تھیں اور میڈرناگو جون، پیوٹ اور شلورن کے شاہکاروں کی تقلید یا پیروی کا کوئی مسئلہ نہ تھا۔ یہ وہ دور تھا جبکہ لیونارڈو بھی اپنی مجسمہ سازی کی چھٹی ایک طرف رکھ چکا تھا۔ وہ صرف کائنات کی مجسمات پر مطمئن تھا جو ڈھالے جاسکتے تھے۔ اور ان کی تصویریں افادت بھی تھی، صرف مائل انجیلو ان سب سے علیحدہ تھا اور سنگ مرمر کی سلوں سے الجھتا رہتا تھا۔ اب وہ بوڑھا ہو چکا تھا اور صنعت کاری کو ناہ نہ سکتا تھا اور اس کے آخری دور کا کوئی بھی مجسمہ اس قدر اعلیٰ پائے کا نہ تھا جیسا کہ ریم برانت یا بانخ کے تھے۔ بلاشبہ اس کا اس عہد کا کام بھی ذوق سلیم سے خالی نہیں۔ مگر کوئی بھی اس رتبے کا نہ تھا جو ”ٹائٹ وائچ“ یا ”میتھیو ویشن“ کو حاصل ہے۔ اس کے آخری دور کے کارناموں میں کوئی بھی اس کیفیت کا منظر نہیں، جو یہ شاہ پارے پیش کرتے ہیں۔ یعنی تمام بنی نوع انسان کی تمام گہرائی۔ یہ فن ثقافت کی بلندیوں سے محروم ہو چکا تھا۔ اب اس کے متعلق تقریر بازی کا کوئی مطلب نہ تھا۔ جو کچھ ریم برانت کی شبہات میں نظر آتا ہے۔ کسی بالائی دھڑیا نیم مجسمہ میں پیش ہی نہیں کیا جاسکتا۔ اب بھی اور اس دور میں بھی میرینی یا ہسپانیہ کے استادان فن کی مجسمہ سازی کی جس قدرت کا اظہار ہوتا ہے، پاپائی گال یا روڈن کے مجسمات میں جو عظمت نظر آتی ہے (ان میں سے کوئی بھی اس قابل نہیں ہوا کہ آرائش کی سطح سے بلند ہو کر ارفع علامت نگاری تک پہنچ سکے) مگر ایسے فن کار یا تو نشاۃ ثانیہ کے مؤخر مقلد ہوتے ہیں جیسا کہ تھور ڈالڈسن، جو روڈن اور روڈن کی طرح ہر فن مولا معسور تھا۔ یا برنچی اور شلورن کی طرح معیار تھا یا گائسی واکس کی طرح ماہر فن آرائش تھا۔ اس قسم کے فن کاروں کا منظر عام پر آنا ہی یہ ظاہر کرتا ہے کہ یہ فن فاؤسٹی ثقافت کا بوجھ برداشت کرنے سے قاصر ہے۔ اب یہ خدمت فن کا جذبہ باقیمند نہیں رہا۔ اس لیے مدح یا مخصوص ارتقائے اسلوب کی زندگی کی تاریخی حیثیت سے بھی محروم ہو چکا ہے۔ اس کے ساتھ

ساتھ موسیقی بھی بطور فن ناکام ہو چکی ہے۔ اس کا آغاز غالباً قدیم دورک ترقی کے ساتھ ہوا۔ مگر آئیوینی دور کی تین اہم صدیوں (۳۵۰-۶۵۰ ق م) کو جن دو حقیقی فنون کے لیے جگہ خالی کرنی پڑی وہ مجسمہ سازی اور برجستہ کاری تھے۔ یک جہتی اور ہم آہنگی کو تیاگ دینے کے بعد اسے بطور فن لطیف ناسیاتی ارتقاء کے دعوے سے بھی دست بردار ہونا پڑا۔

(۸)

کلاسیکی نقاشی کا صریح اسلوب 'زرد' سرخ' سیاہ اور سفید رنگوں کی آمیزش تک محدود ہے۔ یہ نمایاں حقیقت بہت پہلے دریافت ہو کر مشاہدے میں آچکی تھی۔ مگر جب اس سطحی 'مگر یقیناً' اہم طرز عمل کی وضاحت طلب کی گئی تو عجیب و غریب مفروضات پیش کیے گئے یونانی بالعموم رنگ کوری کے مریض تھے۔ نئے نئے بھی اس پر بحث کی ہے۔

مگر جب یہ فن اپنے عروج پر تھا اس دور میں نیلا اور ہز رنگوں کو کیوں نظر انداز کیا گیا۔ اور ہزری مائل زرد' اور چمکدار سرخ سرود کے سرگم کو کیوں ترجیح دی گئی۔ کیا اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ قدیم فن کار نیلے رنگ اور اس کے اثرات سے ناواقف تھے۔ بہت سے مندروں کے جیسے کا پس منظر نیلا تھا تاکہ وہ جہری دار مریضے کے تضاد کے باعث زیادہ گہرے محسوس ہوں۔ اور تجارتی غرض سے بنائی گئی تمام تصویروں میں سارے رنگ استعمال ہوتے تھے جو کہ باسانی دستیاب تھے۔ یہ مصدقہ اطلاع ہے کہ قدیم انکروپولس کی تعمیرات اور ایٹروسکن کے مقبوروں کی نقاشی میں نیلے گھوڑوں کی شبیہیں موجود ہیں اور بالوں کو نیلا رنگ دینے کا رواج عام تھا۔ اس پر پابندی صرف اعلیٰ درجے کی فنی تحقیقات کے لیے تھی۔ یہ پابندی بلاشبہ اقلیدی مزاج کا نتیجہ اور ارفع علامات کے اصول کے تحت لگائی گئی۔

نیلا اور ہز افلاک سمندروں اور میدان میں کاروانی کے رنگ ہیں۔ اور جنوب کی دوپہر میں سائے کارنگ بھی یہی ہے۔ شام اور دور افتادہ پہاڑیوں کا رنگ بھی ایسا ہی ہے۔ یہ فی حدہ تو رنگ نہیں بلکہ ماحول کے اثرات کے تحت اشیا ایسی دکھائی دیتی ہیں۔ یہ سرد اور غیر مجسم ہیں اور ان کی وجہ سے اتساع' فاصلے اور لامحدودیت کا تصور ابھرتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ان کو برجستہ کاری اور متعدد اشکال سے دور رکھا جاتا ہے اور اسی وجہ سے ہماری تمام روحانی نقاشی میں پس منظر کو واضح کرنے کے لیے نیلے سے ہز تک رنگ استعمال ہوتے ہیں۔ کیونکہ ان سے لامتناہیت کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ دینس کے دور اقتدار سے لے کر انیسویں صدی تک یہی رنگ بنیادی اہم ترین اور ارفع ترین الگ سمجھا جاتا رہا ہے۔ یہ رنگ کسی مطلوبہ رنگ کو خلف الوان کی آمیزش اور مطلوبہ

تاثیر پیدا کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ جیسا کہ الفوزے سے پیدا کردہ کھرج دیگر مزامیر کی اعانت کرتی ہے۔ جبکہ زرد اور سرخ سرس گری پیدا کرتی ہیں۔ اور بنیادی لے پر اپنا انحصار قائم رکھتی ہیں۔ تمام رنگوں کا یک جا استعمال نہیں بلکہ یہ صرف ہز رنگ تھا جسے رائل اور ڈور نے کبھی کبھی استعمال کیا۔ صرف بعض مواقع پر جب اس کے سوا چارہ نہ تھا۔ پارچات میں اس رنگ کا استعمال بلکہ غیر معین مواقع پر ہز اور نیلے رنگ کا استعمال اور ہزاروں مواقع پر سفید' بھورا اور خاکی کے حسب ضرورت استعمال سے نقاشی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ (بالخصوص گوہن کی کلکاری میں) تمام ماحول میں غوطہ خوری کی ہے۔ یہ وہ معیار ہے جسے ہم نے خط کشی کی بجائے فضائی تناظر کا نام دیا ہے۔ بارون نے اسے نشاۃ ثانیہ کے مقابلے میں ممکن ہے کہ اسے تناظر بھی کہا ہو۔ اس سوال کا جواب صرف اسی قدر ہے۔ زیادہ وضاحت ممکن نہیں۔ ہم اس کے زیادہ سے زیادہ گہرے اثرات لیونارڈو، گورسینو' اور البینی میں دیکھتے ہیں جس کا تعلق اٹلی سے تھا۔ اور ہالینڈ میں روئیس ڈائل اور ہوتا ہیں۔ مگر سب سے بڑھ کر عظیم فرانسیسی نقاش پاؤسن سے لے کر کلاڈورسین تک اور وارٹھو سے لے کر کوروت تک اس رجحان سے بہت زیادہ متاثر تھے۔ نیلا رنگ فی الحقیقت پس منظر کا مخصوص رنگ ہے۔ اس کا تعلق اندھیرے سے ہے۔ یہ نور سے معرا ہے۔ یہ ہم پر کوئی دباؤ نہیں ڈالتا اور انسان کو دور دراز فاصلوں تک سمجھنے لے جاتا ہے۔ یہ عدم کا جادو گر ہے۔ گوسٹ نے اسے "فارین لیبرے" میں یہی نام دیا ہے۔

نیلا اور ہز رنگ موضوعی ماحولانی روحانی اور غیر حسی رنگ ہیں۔ انہیں امتیاز کی برجستہ کاری میں استعمال نہیں کیا گیا۔ اس لیے یہ روحانی نقاشی میں غالب ہیں زرد اور سرخ کلاسیکی رنگ ہیں۔ یہ مانت 'قرب اور زور دار رنگ ہیں۔ سرخ رنگ کا تعلق جنسی کردار سے ہے۔ اس لیے صرف یہی ایک رنگ ہے جو حیوانوں کو متاثر کرتا ہے۔ ہر مردانہ حضور سے ہم آہنگ ہے۔ اس لیے زورک جہمات اور ستونوں میں مستعمل ہے۔ مگر خالص نیلا رنگ ہی ایک ایسا رنگ ہے جو ہر مردہ فکر میں ناگزیر سمجھا جاتا ہے۔ بنششی اور سرخ نیلے کے سامنے مغلوب رہتے ہیں یہ نسوانی رنگ ہے اور اسے بار آور نہیں سمجھا جاتا اور مجرور رہنے پر اصرار کرتا ہے۔

زرد اور سرخ مقبول عام اور اجتماعات کے رنگ ہیں اور بچوں اور عورتوں کے پسندیدہ رنگ ہیں اور درندوں کو متاثر کرتے ہیں دینس اور ہسپانیہ کے رہنے والوں کی اکثریت نے گہرے سیاہ اور نیلے رنگوں کو پسند کیا۔ غیر شعوری طور پر انہیں ان رنگوں میں موجود تھائی کے احساس نے متاثر کیا۔ کیونکہ سرخ اور زرد کشی اور اقلیدی صنم پرستی یا شرک کے رنگ ہیں۔ یہ معاشرتی زندگی میں بہت نمایاں رہے ہیں۔ تعلیمات اور ہنگامہ خیز ایام میں یہ قبول عام کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ کلاسیکی تقدیر پرستی اور خوارقات کا محرک ہیں۔ ہز اور نیلا توحید پرستوں اور فاؤنسی رنگ ہیں۔ یہ تھائی' احتیاط اور ایسے حال سے متعلق ہیں جس میں ماضی اور مستقبل دونوں کے عناصر پائے جاتے ہوں۔ یہ قضاۃ قدر اور کائنات کے داخلی احرام کو ظاہر کرتے ہیں۔

اس سے پیشتر باب میں ہم ٹیکسیر کے تصور قضاؤ قدر کے مکان سے تعلق اور سوافلکیز کے انفرادی تجسیم سے واسطے کا ذکر کر چکے ہیں۔ وہ تمام حقیقی حروج پسند شاخیں یعنی ایسے معاشرے جن کو اس امر پر اعتبار ہے کہ زندگی جدوجہد کا نام ہے۔ اور جو ہر مصیبت کو بلا جدوجہد قبول نہیں کرتے، اور حالات پر قابو پانا چاہتے ہیں، ان سب کا مکان کے متعلق ایک ہی تصور ہے یعنی نیلا، اور سیاہ، گونے نے مکان اور رنگ کے متعلق بہت کچھ کہا ہے۔ اور اس بحث کے نتیجے میں اس نے جو علامتی نظام اپنی نظم "قارین لے بر" میں قائم کیا ہے۔ اور وہ تصورات جو ہم نے قضاؤ قدر کے متعلق قائم کیے ہیں بالکل یکساں ہیں۔

کونی والڈ کے ہاں قضاؤ قدر کا رنگ بھورا سبز ہے۔ شب ہائے شمالی کی غالب قوت کا ناقابل اعمار بیان صرف ریم برانت کے ہاں ملتا ہے جو کونی والڈ کا ہم پلہ ہے۔ اور یہاں پر یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ وہ گہرا سبز رنگ جو گرجوں کے اندرونی حصوں میں اکثر کیا جاتا ہے۔ کیا وہ کیتھولک مسک کا منظر ہے؟ اگرچہ ہمارا اعتقاد ہے کہ کیتھولک مسک سے مراد صرف فاؤنٹی عیسائیت ہے (جس میں مسیح اس کا مرکز ہے) جس کی ایران کی کونسل میں ۴۳۱ء میں بنیاد رکھی گئی۔ اور ژنٹ کی کونسل میں اس کی تکمیل ہوئی۔ یہ رنگ اپنی خاموش عظمت کے ساتھ 'قدیم باز طینی عیسائیت کے دور کے سنہری فرش اور تصاویر سے بہت مختلف ہے۔ کیونکہ سنہری رنگ بہت عیاش، ہاتنی اور کافرانہ رنگ ہے۔ جو قدیم یونانی بنگدوں میں استعمال ہوتا تھا۔ اور مجسمات کو اس سے رنگا جاتا تھا۔ یہ یاد رہے کہ سنہری رنگ کے اثرات 'زرد اور سرخ سے مختلف ہیں اور اس کا انحصار اس فن پارے پر ہے جو کسی مکان میں نمائش کے لیے رکھا گیا ہے۔ کلاسیکی فن بنیادی طور پر عوامی فن تھا۔ جبکہ مغربی فن فی الحقیقت ایک نمائش گاہوں کا فن ہے ہماری تمام تصویر کشی یونان و روم سے لے کر انھارویں صدی کے خاتمے تک دن کی تیز روشنی کے لیے وجود میں نہیں لائی گئی۔ اس میں ہمیں وہی مشکل درپیش ہے جو موسیقی گروں اور باہر کھلے میدان کی موسیقی میں پیش آتی ہے۔ جہاں تک موسیقی اثرات کا تعلق ہے، یہ ایک سطحی سوال ہے۔ مصری نقاشی اس کے بطلان کا واضح ثبوت ہے۔ اگر فی الواقع کسی ثبوت کی ضرورت ہو۔ کلاسیکی فن میں لامتناہیت کا مطلب عدم تھا اور سبز اور نیلے رنگ سے حال اور قریب بعد اشیاء کی تحلیل ہو جاتی ہے اور بعید کی تخلیق۔ یہ تصور یونانیوں کے لیے ایک دعوت مبارزت سے کم نہ تھا، جو حقیقت کے قائل تھے اور پیش منظر سے آگے بڑھنے سے انکاری تھی۔ اس لیے وہ فن جس میں ان تصورات کی نفی ہوتی ہو، اسے شمشئی ثقافت کے کھاتے میں ڈالنا ہوگا۔ شمشئی نگاہوں میں دائیہ (ایک فرانسیسی مصور) کے رنگ بالکل بے روح ہوتے۔ ایسی اشیاء جو ناقابل اعمار اور نادرست ہوں، تصویروں پر روشنی کا انعکاس انھیں مزید وضاحت دینے کے لیے بتایا جاتا ہے، نہ کہ ان کے گرد حلقہ ڈالنے کے لیے، مگر مکان بذاتہ ایک دوری حلقہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ رجحانات یونان میں مفقود اور مغرب میں نمایاں ہیں۔

(۹)

عربوں نے بحری فن میں سہرے میدان، برجستہ کاری اور تصاویر کا تصور اعمار پیش کیا۔ ایک ہیماک باد گری، جس میں اس کا علامتی نظام نمایاں تھا۔ ہم ریوناک کی پچی کاری کی بدولت اس سے آشنا ہیں۔ قدیم ریش اور شمالی اطالیہ کے فن کاروں نے اسے مقبول کیا جو ابھی تک لبارڈو سے متاثر تھے۔ جو باز طینی نمونوں کی پیروی کرتا تھا۔ اور بالآخر رومی کتب کے ان نقوش کی بدولت جن میں نمونہ اول باز طینی قرمزی نقوش پیش کیے جاتے تھے۔

اس موقع پر ہم تین مختلف ثقافتوں کا مشاہدہ کر سکتے ہیں جو بیک وقت مگر مختلف طریق کار کے تحت ایک ہی قسم کا کام سرانجام دے رہی تھیں۔ شمشئی ثقافت اپنے فن کو حال تک محدود رکھتی، یعنی مکانی اور زمانی دونوں لحاظ سے بالکل قریب۔ اس لیے اسے کسی تصویر کے پس منظر سے کوئی سروکار نہ تھا۔ فاؤنٹی تمام حواس ظاہری سے ماورائی لامتناہیت کو اہمیت دیتے۔ اس لیے یہ اپنی تصویر کا مرکز ثقل فاصلے اور تناظر کے حوالے سے طے کرتے۔ بحری تمام واقعات کا تصور پر اسرار قوتوں کے اثرات کے تحت تصور کرتے، جنہیں وہ عالمی بلکہ روحانی خلا کو پر کرنے کا ذریعہ سمجھتے۔ اسی لیے وہ ہر نظارے کو سنہری پس نظر میں پیش کرتے۔ کیونکہ ان کی نظر میں ہر شے کا مقام تمام فطری رنگوں سے ماورائی تھا۔ اور سونا رنگ نہیں ہے۔ اس کا زرد رنگ سے موازنہ کیا جائے تو یہ ایک پیچیدہ جی تجربے کو پیدا کرتا ہے۔ چونکہ یہ ایک دھات ہے اور ایسی درخشانی پھیلتا ہے جو اس کی سطح کی چمک سے پیدا ہوتی ہے۔ خواہ اسے دوسرے عناصر کے ساتھ ملا کر بطور رنگ استعمال کیا جائے یا اس کا سفوف نقوش پر چمک کر اسے پھیلا دیا جائے۔ مگر جو چمک اس سے ایسی حالتوں میں پیدا ہوتی ہے، وہ اس کی فطری صورت میں موجود نہیں ہوتی اور اسے غیر ارضی سمجھا جاتا ہے۔ اس کی وجہ سے متعلقہ ثقافت کی دیگر علامات یاد آنے لگتی ہے۔ اگلی اور قبالہ جو فلسفی تھے، پھر (مصنف کی مراد غالباً "جرا سود سے ہے) کلام مقدس، عربی مزاج، الف لیلیٰ کی داستانوں کا داخلی مزاج یہ وہ علامتی اشیاء ہیں، جن کی طرف اشارہ کیا گیا۔ سونا، انسان کے جسم اور روح کو وقتی طور پر اپنی طرف اس قدر متوجہ کر لیتا ہے کہ وہ دوسرے نظاروں کو فراموش کر دے۔ ہر وہ سبق جو افلاطونی فلسفہ نے دیا، یا اوریست سے حاصل ہوا، جس میں اشیاء کی فطرت کی تشریح کی گئی تھی، اور انھیں مکان سے آزاد قرار دیا گیا تھا اور ان کے حادثاتی ہونے کے اسباب کا ذکر کیا گیا تھا، ان سب کا تعلق حقیقت سے ہے اور ہماری سمجھ سے بالاتر ہیں۔ اور وہ ایک پیچیدہ اور قدیم روایت اور پس منظر کا حصہ ہیں، اشیاء کی نوعیت جدید نیشا فونٹی اور جدید افلاطینی فلسفیوں کے مابین ایک اختلافی مسئلہ تھا۔ جیسا کہ بعد میں بغداد کے مدارس فکر میں اور بعد میں یہ تنازعات جاری رہے۔ سروردی کے نزدیک وسعت جسم کی ابتدائی حالت ہے۔ جس سے طول بلندی اور عرض حادثاتی طور پر وجود میں آتے ہیں؟ نظام نے مادی حقائق کی مخالفت کی، اور مکان کو جوہری مادے سے پر کرنے کے تصور کی مخالفت کی۔ یہ اور اس کے ساتھ شمسک تصورات کا تعلق بابعد الفیسط سے ہے، جن کا آغاز فلور اور پال سے ہوا۔ اور عظیم مسلم فلاسفہ کے دور تک جاری رہا۔ جو دنیا کے فلسفہ میں بہت اہم تھا۔ ان تصورات سے عربوں کے فکری احساس کا پتہ چلتا ہے۔ حضرت یحییٰ چلہ السلام کے متعلق ان

فلسفوں نے فیصلہ کن مباحث میں اہم کردار ادا کیا۔ اس طرح سنہری پس منظر میں عیسائی دنیا کی ہمسنگاری کا تصور بھی شامل ہے۔ گویا سونے کا استعمال ایک عقیدے کا حصہ ہے۔ اور یہ الٹائی روح کے وجود اور فعالیت کا واضح اظہار ہے۔ اس سے عیسائیت کے شعور کی روح کی عملی شبیہ کا پتہ چلتا ہے۔ اور ایک ہزار سال تک ان تصورات کو مابعد البیطاقی تصورات کے نظام کے تحت قائم رکھا گیا۔ اور اس کی تائید اخلاقی لحاظ سے بھی کی گئی اور امکانی طور پر اس میں عیسائی اساطیر و روایات کا عمل دخل رہا ہے۔ جب بھی فطری پس منظر کا ذکر ہوا تو نیکیوں سبز افلاک اور افق کے متق کے تناظر کا اثر رویوں پر بھی پڑا۔ آغاز میں تو وہ صرف کا فرائز مانتے تھے۔ عقیدے میں تبدیلی کا اظہار اگر ان کی طرف نہ ہوا ہو مگر انھوں نے حقائق کو محسوس ضرور کیا تھا 'ذرا شجر قالی'۔ غنت کا پس منظر مشاہدہ کریں۔ جس سے عمق مکان پر پردہ جلائی ڈال دیا گیا تھا تاکہ وہ امور پردے میں رہیں جن کا انکشاف مقصود نہیں۔ ہم نے مشاہدہ کر لیا ہے کہ اس دور میں کسی طرح فاؤسٹی (جرمن کیتھولک) عیسائیت نے مقدس استغفار کی بدولت شعور ذات حاصل کیا۔ گویا ایک نیا مذہب چولہ بدل کر وجود میں آیا۔ رنگ کے تناظر کا رجحان اور تحفیر کائنات کا جو تصور سینٹ فرانس نے پیش کیا۔ اس کی وجہ سے مصوری کے مطالب ہی بدل گئے۔

مغربی عیسائیت کا مشرقی عیسائیت سے سنہری میدان کی علامت کا رشتہ ہے۔ کلیسیا اور حق میں باہمی حتی انفریق بیک وقت ظاہر ہوا۔ پس منظر میں قدرتی مناظر اور خدا کی متحرک لامتناہیت کا ادراک بھی بیک وقت ہوا اور مقدس تصاویر کے لیے سنہری میدان نقش کیا جانے لگا۔ اس رجحان کا خاتمہ اس وقت ہوا جب مجوسی مسئلہ وجوہات میں خدا کے سر کی بحث چھڑی اور نکایا 'ایفے سوس' پالسی ڈوں اور تمام مشرقی کونسلوں نے اس کا تحمل سے مقابلہ کیا۔

(۱۰)

دینس والوں نے روغنی نقاشی میں 'مکانی شکل و صورت نیم موسیقائی تصورات اور برش یا موئے قلم سے خوش خطی کے فن دریافت کیے اور انھیں رواج دیا۔ فلورنس کے اساتذہ فن نے کبھی مروجہ طرز عمل پر اعتراض نہیں کیا۔ خواہ وہ کلاسیکی ہو اور رومی انداز میں شامل کر دیا گیا ہو یا برش کی حرکات کی صفائی سے کوئی خالص تخلیق کر لی گئی ہو' اس کا خاکہ اور رنگ صاف ہوں' اس وجہ سے ان کی تصاویر میں نکون کا کچھ نہ کچھ عنصر ضرور ملتا ہے۔ کسی شے کا درست ادراک ہوتا ہے۔ اور یہ روی متحرک فن کے دراشتی نظام کے خلاف ذرائع اظہار کا تجربہ ہے۔ جو اپلس کے پار سے اس طرح طوفان کی طرح آرہے تھے۔ پندرہویں صدی میں رنگ کے استعمال سے ماضی اور مستقبل دونوں سے انکار کر دیا گیا ہے۔ اس دور میں صرف برش کا کام ہی مستقل اور واضح نظر آتا ہے۔

کام ہی مستقل اور واضح نظر آتا ہے۔ اور ایک صورت میں ہمیشہ تازہ رہتا ہے۔ اور اسے دیکھ کر تاریخی احساس پیدا ہوتا ہے۔ ہماری خواہش تو یہ ہوتی ہے کہ ہم نقاش کی تخلیق میں صرف وجود ہی نہیں بلکہ نکون کا بھی مشاہدہ کریں۔ اور یہی وہ عنصر ہے جسے نشاۃ ثانیہ نے صرف نظر کرنا چاہا۔ پیرو گتھی کا تخلیق کردہ پردے کا ایک پارچہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ اس میں فن کار کا کوئی ذاتی تخلیقی عمل شامل نہیں۔ یہ ایک طرح سے ساختہ پر داختم عمل ہے۔ جس میں صرف حال کا تصور موجود ہے۔ صرف جہان کی تخلیقات میں ہمیں ایک جدید تخلیقی زبان ملتی ہے۔ جس میں مصور کی ذات کا پر تو کسی حد تک موجود ہوتا ہے۔ موئے وردے کے مزامیری رنگ میں ہمیں کرداریت کا عنصر ملتا ہے۔ اور نغماتی نقاشی میں بعض ہمارے ہمعصر اور دغس کے فنکار میڈریگل، سٹریک اور ڈیب کے نام قابل ذکر ہیں۔ دور حاضر میں وہ ایک دوسرے سے آگے نکلنے کی کوشش میں مصروف ہیں۔ اور رنگ کے واضح عنصر میں ایک لامتناہی حرکت تخلیق کر رہے ہیں۔ دور حاضر میں 'زمان' کے ہندی تجربہ نے یہ ثابت کیا ہے کہ فن نکون کی بجائے وجود پر زیادہ زور دے رہا ہے۔ ہر تصویر میں تاریخی جھلک موجود ہوتی ہے اور اس حقیقت پر غور بھی نہیں ڈالا جاتا۔ اور ہر وہ فاؤسٹی جو ان تصاویر کو دیکھتا ہے، وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کا روحانی ارتقاء ہوا ہے۔ جب کسی بارونق دور کے قدرتی مناظر کا مشاہدہ ہو تو اس کے لیے صرف ایک لفظ کہنا کافی ہے۔ وہ ہے "تاریخی"۔ اس سے ہمیں یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ ایجنٹر کے مجسمات میں یہ خوبیاں مفقود تھیں۔ ایک اور نغمہ شیریں جو بغیر خاکے کے صرف برش یا موئے قلم کی ضربات سے وجود میں آئی، اور لاتناہی عالم نکون کے متحرکات کے باعث قائم ہے اور زمان اور قضاۃ قدر کی سمت کی نشاندہی کرتی ہے۔ نقاشی اور خاکہ کشی کے اسلوب کی مخالفت، اظہار کے تاریخی اور غیر تاریخی پہلوؤں کے مخصوص تصورات اور داخلی ارتقاء کے انکار اور لامتناہیت اور آنیت کی مخالفت ہے۔ کلاسیکی فن پارہ ایک حادثہ ہے۔ جبکہ مغربی شاہکار ایک کارنامہ ہے۔ ایک صرف حال اور مخصوص مقامی علامت ہے۔ جبکہ دوسرا ایک رواں دواں عمل ہے۔ (جو دوام اور وسعت کا مظہر ہے) اور زندہ ہے۔ اور برش کی ضربات کی قیافہ شناسی کا کرشمہ۔ ایک آرائشی عمل جو کہ کلی طور پر ایک نئی اختراع ہے۔ وسعت مکانی کا مظہر اور داخلی تجربہ جو اور مغربی ثقافت سے مخصوص ہے اور خالص سادہ اور نغمہ سرائی کا کرشمہ ہے۔ یہ دور ازکار تشبیہ نہ ہوگی اگر فیز ہال کی الیکٹرو فیروس کا دان ڈانک کی تخلیق این ڈینٹ کان ماؤ سے یا میور سینو کی ابتدائی تخلیقات کا ویلاس کوئز کے پختہ کار فن سے موازنہ کیا جائے۔ اس دور کے بعد مصوری میں چال کا مسئلہ بن گیا۔ جو ہمیں متواتر یہ یاد دلانا رہتا ہے کہ یہ فن روح کا فن ہے جو کلاسیکی فن کے بالکل برعکس ہے۔ جو صرف لحاظی ہے۔ جس کے پاس یاد کرنے کے کچھ نہیں۔ نہ اس نے کوئی ایسا سرمایہ چھوڑا ہے جسے یاد رکھا جائے۔ موئے قلم یا برش کی غیر مادی ضربات اشیاء کی قابل محسوس سطح کو تحلیل کر دیتی ہیں۔ اور تشبہ و فراز، دھوپ چھاؤں میں بدل جاتی ہیں۔ ناظر کو تصویر سے بہت پیچھے ہٹ کر کھڑا ہونا ہوگا تاکہ وہ اس رنگین میں کسی مادی شے کا نظارہ کر سکے۔ اس کے باوجود ہمیشہ یہ لوہنت کی فضا ہے۔ جو اپنی فعالیت سے اشیاء میں حقیقت کا رنگ بھرتی ہے۔

اسی دور میں مغربی مصوری میں ایک بے حد اہم علامت کا اضافہ ہوا۔ جس نے تمام رنگوں کی حقیقت

اس کے نتیجے میں خاکستری رنگ کو روحانی رنگ کا کردار عطا کیا گیا۔ بالخصوص اس روح کا جس کا تاریخی طور پر خاتمہ ہو چکا تھا۔ میرا خیال ہے کہ فٹے نے کسی مقام پر بازنطی کی خاکستری موسیقی کا ذکر کیا ہے۔ مگر یہ صفت زیادہ تر اس موسیقی سے متعلق ہے جو آنت کے مزامیر اور اس سازینہ کاری کے لیے قلم بند کی جس سے مدکنز اپنے عمد متاخر میں بھی خاکستری، سنری نغمات سے محفل سرود کو بھر پور بنادیتا تھا۔ باقی تمام رنگ ضمنی مجالس کے لیے چھوڑ دیے جاتے تھے۔ بس، چلیے زرد اور شگرفی رنگ جو در مرنے مکان کی نشاندہی کے لیے متعارف کرائے، 'مغرب میں کسی اور عالم سے داخل ہوئے۔ یہ حقیقتاً "ابعدا البیضاء" ہیں۔ اور پہلے ہرے اور ہلکے دھوی سرخ جن کو ریم برانٹ مکان کی علامت کے طور پر استعمال میں لانا تھا۔ اس کے بخلاف رومیز ایک ماہر فن کار تھا۔ مگر مفکر نہ تھا۔ وہ خاکستری رنگ کو اصل اور نادار رنگ قرار دیتا تھا۔ (اس کے اور دائیو کے نزدیک نیلے اور سبز رنگ کا آمیزہ خاکستری کے مقابلے میں قابل ترجیح سمجھے گئے) اس سے ظاہر ہوتا ہے۔ ماہر اشخاص کے ہاتھوں میں آکر کوئی شے کس طرح روح کی بلندیوں پر پہنچ جاتی ہے۔ جیسا کہ ریم برانٹ کے فطری مناظر فن کی بلندیوں کو چھو گئے، جبکہ دوسرے بڑے فنکاروں کے لیے یہ محض ٹیکنیکی مصلحت کا درجہ حاصل کرتے۔ یا بالفاظ دیگر (جیسا کہ ہم پہلے مشاہدہ کرچکے ہیں) کسی بڑے فنی شاہکار کے لیے ان رنگوں کی کوئی خاص اہمیت نہ تھی)۔

میں نے خاکستری کو ایک تاریخی رنگ قرار دیا ہے۔ اس سے میری مراد یہ ہے کہ یہ تصور کے ماحول کو سمت اور مستقبل کے حوالے سے مکان کو نمایاں کرتا ہے۔ اور لحاتی نوعیت کے واقعات و حادثات قوت اور شدت کو کم کرتا ہے۔ فاصلے کے دوسرے رنگوں میں بھی یہ صفت موجود ہے۔ اور وہ ایک اہم دھاری دار پھول کی طرح خامے نمایاں کرتے ہیں۔ اور اس طرح مغربی علامتی نظام کو وسعت بخشتے ہیں، اپنے آخری دور میں یونانی سنگ مرمر پر کاشی اور گلت کا رنگ کرنے لگے تھے۔ (یہ اس لحاظ سے بہتر تھا کہ اس کی شعلوں سے نیلے آسمان کے پس منظر میں، تاثر میں گہرائی پیدا ہوتی تھی) یہ اظہار کا ایک اچھا نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس سے ہر ایک بلکہ تمام مادی اشیاء کو انفرادیت حاصل ہوتی ہے۔ دور حاضر میں جب نشاۃ ثانیہ کے تحت ان مجسمات کی کھدائی کی گئی، تو ان پر سیاہ اور سبز رنگ دیکھے، جن پر کئی صدیوں کا رنگار موجود تھا۔ ان مجسمات کا تاریخی تقدس اور روح ان کی طرف متوجہ کرتا تھا۔ اور ان کے زیر اثر ہم نے سیاہ اور سبز کو فاصلے کی علامت کے طور پر قبول کر لیا۔ اور آج ہماری آنکھیں اتنی عادی ہو چکی ہیں کہ ہم جست کو ناگزیر سمجھتے ہیں۔ بد قسمتی کی بات یہ ہے کہ یہ ایسے فن پارے ہیں جن کا ہمارے موجود نظام عکاسی میں نقصان کوئی مقام نہیں۔ اب اگر کسی گنبد پر جستی رنگ چڑھا دیا جائے تو بغیر رنگار کے ہمیں زمان و مکان اور فاصلے کا تصور کیسے پیدا ہوگا؟ کیا ہم ایسے مقام تک نہیں پہنچ گئے کہ رنگار بھی مصنوعی طور پر تیار کریں

مگر سب سے اہم خشکی کا عنصر ہے۔ اس سے قبل تک فن پارہ اپنی عمدگی کی سطح کو برقرار رکھتا ہے۔ مگر یونانی فن کار نے رنگار کو اپنی تخلیق کی جانی سمجھا ہوگا۔ اس حقیقت پر ہمارے لیے کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں۔ یونانی فن کاروں نے سبز رنگ محض فاصلاتی تصور کے تحت ترک نہیں کیا۔ اس عمل کی بنیاد

ان کا عقیدہ تھا۔ رنگار موت کی علامت ہے۔ لہذا نہایت ہی نمایاں اور واضح زمالی پیمائش کی علامت بن سکتا ہے۔ اور کسی جنازے کے ساتھ بھی منسلک کیا جاسکتا ہے۔ ہم نے اس کا پہلے بھی ذکر کیا ہے کہ فاؤنٹی ثقافت کی روح میں قدیم کھنڈرات اور ماضی بعید کے لیے بہت زیادہ احساس پایا جاتا ہے۔ قدیم مسودات اور سکے جمع کرنے کا شوق بھی بہت زیادہ ہے۔ رومینم اور پوٹھی جیسے تباہ شدہ شہروں کی سیر بھی کی جاتی ہے۔ قدیم زبانوں کے مطالعے کے لیے کھدائی بھی کی جاتی ہے اور یہ مطالعہ پیٹرارچ کے عہد تک وسعت اختیار کرچکا ہے۔ مگر یونانیوں نے تو اپنے ماضی قریب یعنی ٹرائنس کے عہد تک بھی مطالعے کی تکلیف نہیں دی۔ اگرچہ وہ ایڈ سے واقف تھے مگر انھوں نے ٹرائے کی پہاڑی کی کھدائی کی کبھی زحمت گوارا نہیں کی۔ اس کے برخلاف ہم خفیہ تقدس کا احترام کرتے ہوئے قدیم آبی گذرگاہوں کی حفاظت کرتے ہیں جو کپاٹنا اور ایڈوس کان کے مقبروں میں پائے گئے ہیں۔ پوسکر اور کارناک کے کھنڈرات اور راہن کے گرتے ہوئے قلعے، روم کی چونے کی کاشیں، برس فیلڈ اور پائلن زلکا کے کھنڈرات کی اس لیے حفاظت کی جاتی ہے کہ وہ محض خاک کا ڈھیر نہ بن جائیں۔ ہم ان کو کھنڈرات کی صورت ہی میں رکھنا چاہتے ہیں۔ تاکہ ان کی لطافت قائم رہے۔ جو دوبارہ تعمیر کی صورت میں ضائع ہو سکتی ہے۔ اس لطافت کو الفاظ میں بیان کرنا ممکن نہیں۔ اور ان کو دوبارہ اپنی اصل حالت میں لانا بھی ناممکن ہے۔ ماضی میں یونانی باشندوں نے ہر اس شے کا مصفا کر دیا جس کا تعلق حال سے نہ تھا۔ ان کے لیے ماضی کے آثار میں کوئی دلچسپی کا سامان نہ تھا۔ کسی قدیم شے کی حفاظت نہیں کی گئی، کیونکہ وہ پرانی تھی۔ اس کے بعد جب فارس والوں نے آیتنتر تباہ کر دیا۔ شہروں نے ستون مسار کر دیے، بجتے، برجستہ کاری، جو ایکرو پولس کی دیواروں پر تھی، خواہ وہ قائم تھی یا دشمن نے تباہ کر دی تھی، انھوں نے خود مسار کر دی۔ تاکہ از سر نو دوبارہ تعمیر کا آغاز کیا جاسکے۔ اور حاصل کردہ ملبہ چھٹی صدی کے فن کی تخلیق میں مدد دے۔ ان کا یہ عمل ان کی ثقافت کے مزاج کے عین مطابق تھا۔ وہ مردوں کو جلا کر ان کا نام و نشان مٹا دیتے تاکہ تاریخ کے لیے کوئی سراغ ہی باقی نہ رہے۔ ہمارا عمل اس کے برعکس ہے۔ چنانچہ کلاڈ لورین جیسے بہادرانہ منظر نامے کھنڈرات کے بغیر پیش نہیں کیے جاسکتے۔ انگلستان کی پارکیں ماحول کا پتہ دیتی ہیں۔ جنھیں فرانسیسیوں نے ۱۷۵۰ء میں شان و شوکت عطا کی اور برطانوی مشاہیر کی فطرت شناسی کے لیے داگزار کر دیا۔ جن میں ایڈ۔ سن اور پوپ کے فکر و فہم نے جلا پائی۔ انھوں نے تنہیم مقاصد کا ایک گراں قدر ذخیرہ چھوڑا۔ جس کے انوکھے پن پر دنیا حیران رہ گئی۔ یہ پارکیں ایک قسم کے مصنوعی کھنڈرات ہیں اور ان کا اپنا تاریخی کردار ہے۔ مصری ثقافت نے اپنے قدیم فن کا احیا کیا اور قدیم عمارات کی تعمیر نو کی۔ مگر انھوں نے بھی ان کھنڈرات کو قدیم علامات کی صورت میں تعمیر کرنے کی جسارت نہیں کی۔ یہ کلاسیکی مجسمات نہیں بلکہ کلاسیکی نیم مجسمات ہیں۔ جن کی ٹانگیں اور بازو نثار ہیں۔ جن سے ہمیں محبت کرتے ہیں۔ اس کے لیے قضاؤ قدر کی طرف سے انجام مقرر تھا۔ جو ماضی کے واقعات کی خبر دیتا ہے۔ اور ہمارا تخیل ماضی کے خلا کو کم شدہ اعضا اور ساکن نفسوں کے حوالے سے پر کردیتا ہے۔ ان کو اصل حالت پر لانے کا ایک ماہرانہ عمل لان کے خفی امکانات کے تمام حسن کو ضائع کر دے گا۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ صرف موسیقی میں یہ عمل تجدید ہی مصوری کی باقیات کو ہم تک پہنچا سکتا ہے۔ یہ سبز کاشی، سیاہ کردہ مرمر، اور کسی مجسمے کا ایک کلزا ہماری بصارت کو یکسر ختم کر دیتے ہیں۔ اور زمانی و مکانی حدود کا بھی خاتمہ

کر دیتے ہیں۔ اسے دلکش یا جاذب نظر کہا گیا ہے۔ تو کیا ایک تازہ ترین جسم، عمارت یا تراشیدہ و پرداخت پارک دلکش نہ ہوگی؟ گویا اس لفظ کے گہرے مطالب یہ ہیں کہ سرد و گرم چشمہ اشیاء کا تاثر وہی ہوتا ہے جو ایک نگار خانے میں خاکسری رنگ سے پیدا ہوتا ہے۔ مگر اس کی نہ میں جو روح اپنا اظہار کرتی ہے اس کا تعلق مزامیری موسیقی سے ہے۔ کیا پول کلیش کا برجھی بردار ہمارے رویداد استادہ حالات میں اپنی کانسی کو چکا کر جینا کار آنکھوں اور سنہری بالوں کے ساتھ ہم پر بھی وہی تاثر قائم کرے گا۔ جو وہ سیاہ دور میں کیا کرتا تھا۔ کیا وہ ٹیکن کا نامکمل بت، ہر کلینز کا مجسمہ اپنا طاقت ور تاثر ضائع کر دے گا۔ اگر کسی خوش قسمت دن میں اس کے نوٹے ہوئے حصے مل جائیں اور انھیں دوبارہ لگا دیا جائے؟ کیا دور قدیم کے جینار اور گنبد جو ہمارے تاریخی شہروں کی رونق ہیں اور جن میں ابھی تک مابعد اللہیاتی دلکشی وجود ہے۔ تانبے کی نئی چادروں سے مزہ دیے جائیں؟ ہمارے لیے قدامت کی وہی اہمیت ہے جو مصریوں کے نزدیک تمام قدیم اشیاء کے لیے ہے۔ لیکن کلاسیکی ثقافت کے باشندے اس میں اپنی کم مائی سمجھتے تھے۔

اگر میں مغربی الیہ پر غور کریں اور یہ مشاہدہ کریں کہ کس طرح اس سے پیدا شدہ اثرات تاریخی مادی یعنی حقیقی نظر آتے ہیں۔ اور ان سے یہ معانی بھی نہیں لیے گئے کہ یہ ناممکن الوقوع اور غیر حقیقی داستانیں ہیں۔ بلکہ دور از کار اور سطحی موضوعات پر مبنی ہیں۔ مگر فاؤسٹی ثقافت کو جس قسم کی داستانوں کی طلب ہے اور جن کا حصول ناگزیر ہے، وہ کسی واحد واقعے یا محض لمحاتی حادثات سے پوری نہیں کی جاسکتی۔ جب تک کہ اس میں کان، زبان اور قاصد کا حقیقی اور ممکن تصور موجود نہ ہو۔ کلاسیکی نوعیت کے الیہ کے فن سے بھی فاؤسٹی ثقافت میں تسکین ممکن نہیں۔ یا ان اساطیر سے جن میں دورانیے اور مدت کا کوئی خیال نہ رکھا گیا ہو، لہذا ہمارے ذراے میں المیے ماضی اور مستقبل کے المیے ہیں۔ آخر الذکر نوعیت کے المیے جن میں انسان کو قضاؤ قدر کا حامل قرار دیا گیا ہے۔ ان کی مثال کسی حد تک فاؤسٹ، ہیروجنٹ، اور گوبڑو امیرنگ میں ملتی ہے۔ مگر ابھی تک ہمارے المیے پر انیسویں صدی کا معاشرتی ڈرامہ غالب ہے۔ اگر ٹیکسٹر دور حاضر میں کوئی اہم بات کہنا چاہتا تو وہ غیر ملکی سین اپنے ڈراموں سے حذف کر دیتا۔ بالخصوص اٹلی سے متعلق واقعات جہاں وہ کبھی نہیں کیا۔ اسی طرح جرمن شاعر انگلستان اور فرانس کے حوالے سے شاعری نہ کرتے اور ہمیشہ زبان و مکان کے قرب کا خیال رکھتے۔ جس پر ایجنٹ نے اساطیری موضوعات کے لیے بھی زور دیا۔

باب ہشتم

موسیقی اور صنای

(۲)

عربانی اور پیکر تراشی

(۱)

کلاسیکی کو جسم کی ثقافت کہا گیا ہے۔ اور شخصی کو روح کی ثقافت سے موسوم کیا گیا ہے۔ اس سے قطعاً یہ غرض نہ تھی کہ ایک کو دوسری کے مقابلے کم تر دکھایا جائے۔ ابھی یہ تصور ابتدائی حالت میں تھا کہ نشاۃ ثانیہ نے کلاسیکی اور جدید، لحد اور عیسائی کا تنازع کھڑا کر دیا۔ اس کے شاید کوئی فیصلہ کن اثرات مرتب ہوئے اور کچھ نئی دریا نہیں ہوتیں مگر اس کے لیے ضروری تھا کہ نقطہ آغاز کے تعین کے لیے کچھ قواعد وضع کر لیے جاتے۔

اگر انسان کا ماحول (اس کے علاوہ اور کیا ہو سکتا ہے؟) ہی اس کے لیے عالم صغیر کی بجائے وسیع کائنات ہو، تو پھر اس کی ذات ہی میں علامات کا ایک بے حد و حساب ذخیرہ موجود ہوگا۔ کیونکہ اس کی ذات بھی تو نظام کائنات ہی کا ایک جزو اور منظر ہے۔ اس لیے وہ عمومی نظام علامات کا بھی ایک حصہ ہے۔ مگر اس کا یہ تاثر جو خود اپنی ذات سے متعلق ہے، دوسروں کے لیے بھی ہوگا۔ کیونکہ دوسرے بھی اسی جنس یا نوع سے متعلق ہیں۔ وہ کیا ہے جو اسے علامتی قوت عطا کرتا ہے۔ یعنی وہ اہمیت جس سے وہ اپنی ذات کو خود اپنے اندر محدود کر لیتا ہے۔ اور پھر انتہائی ذہانت سے اس کا اظہار کرتا ہے اور اہمیت ذات کو نمایاں کرتا

ہے؟ اس کا جواب فن ہی کے پاس ہے۔

مگر یہ جواب مختلف ثقافتوں میں لازماً مختلف ہوگا۔ کیونکہ ہر ایک کا اسلوب حیات مختلف ہوتا ہے۔ پس ہر شخص پر زندگی کا تاثر بھی مختلف انداز میں ہوتا ہے۔ کیونکہ انسانی تخیل کی کیفیت، مابعد الطبیعیاتی، اخلاقی، فنی تخیل ہر عنصر یکساں تاثرات قبول کرتا ہے۔ پس یہ امر سب سے اہم ہے کہ انسان اپنے آپ کو متعدد اجسام میں سے ایک جسم محسوس کرے، یا اس کے برخلاف لامحدود کائنات کا مرکز ایسی صورت میں وہ اپنی خودی کی لطافت کو انفرادی طور پر نمایاں کرے گا یا اس کے برخلاف اپنے آپ کو ایک انبوہ کثیر میں گم کر لے گا۔ کیونکہ سستی کردار غالب آجاتا ہے یا اس کے برخلاف اسے جاوہ حیات سے علیحدہ کر کے توازن سے محروم کر دیا جاتا ہے۔ ان تمام طریقہ ہائے کار کے تحت ارفع ثقافت کی عظیم علامات کا ظہور ہوتا ہے۔ فنی الحقیقت یہ ایک عالمی احساس ہے۔ اور مقصد حیات اسی کے مطابق ہوتا ہے۔ کلاسیکی تصورات کے تحت حال کو غیر مشروط طور پر قبول کر لیا گیا۔ مگر مغربی ثقافت میں حالات کا مقابلہ کیا گیا۔ تاکہ اس پر قابو پایا جائے۔ شمس روح نے جو اقلیدی اثرات کی غلام تھی۔ اور نقطہ حال پر مرکوز تھی، تجزیاتی مرئی جسم کو اپنی ذات کی تکوین کا اظہار سمجھا۔ مگر فاؤسٹی باشندوں نے ہر سمت فاصلوں کا تعاقب کیا اور اس اظہار کو شخص کی بجائے شخصیت قرار دیا۔ آپ اسے کردار بھی کہہ سکتے ہیں یا کوئی اور نام دے سکتے ہیں۔ یونانیوں کے نزدیک روح، جسمانی صورت کی مابقی کا تجزیاتی نتیجہ تھا۔ اس لیے ارسطو نے اسے بھی جسم ہی کہا، مگر فاؤسٹی انسان کے لیے یہ روح کے لیے ایک طرف ہے اور گونے تو اسے محسوس بھی کرتا ہے۔

اس کے نتیجے میں ثقافت کا تصور ابھرتا ہے۔ اور ثقافت انسانی فنون کے انتخاب اور تشکیل میں ہر انسانی گروہ کے لیے مختلف ہوتی ہے۔ گالک آرمیڈا کی چابی کا ایسے راگ سے اظہار کرتا ہے۔ جو بے کیف سروں سے مملو ہے۔ اور جس کے ہمراہ مزامیر بھی ایسی دھن ہی میں بج رہے ہیں۔ پر کین نے اپنی مجسمہ سازی میں بھی یہی کچھ حاصل کیا۔ جن کا ہر عطف بولتا ہے۔ یونانی مجسمات اپنے سروں میں روحانی انداز پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن چینی مجسمات جوگ یان سی کی منائی کا منظر ہیں، وہ ایک مختلف داخلی زندگی کا اظہار کرتے ہیں، جو ان کی نظروں اور ہونٹوں کے کناروں سے آشکار ہوتی ہے۔

کلاسیکی فن کاروں میں جسم کو اظہار کا حتی نمائندہ قرار دینے کا رجحان ان کی نسل کے کسی سربراہ کے حکم کا نتیجہ نہ تھا۔ (کیونکہ کسی ضرورت مند انسان کے جذبات کے اظہار کی اجازت ہی نہ تھی) یہ ایسا نہیں تھا، جیسا کہ نپٹے نے خیال کیا کہ یہ مسرت کی سرمستیاں۔ آزاد توانائی کا پرجوش دلولہ اور جذبات عیش کوٹی کا اظہار نہ تھا۔ بلکہ جو کچھ اس ثقافت میں ہوتا تھا، وہ جرمن عیسائیت اور ہندی جاناہزی اور شجاعت کے زیادہ قریب تھا۔ جسے شمس ثقافت اور فن صرف اپنی ملکیت قرار دے سکیں، وہ جسم انسانی کی الوہیت ہے۔ اور یہ لفظ بالکل اس کے حقیقی معانی میں استعمال ہوا ہے۔ انھوں نے اعضاء کو بیش متوازن بنایا اور عضلات کو ہم آہنگ تشکیل کیا۔ اسے عیسائیت کے مقابلے میں لہرانہ تصور نہ کیا جائے۔ یہ باروق کے برعکس

المنحني تصور ہے۔ کیونکہ باروق میں عیسائی، کفار، مذہبی رہنما اور معقولیت پسند سب شامل تھے۔ پہلے تو اپنے مرضی مسلک روحانی کو سرے سے ترک کر دیا، اور جسمانی کشافوں کو اس کا باعث قرار دیا۔ یہ کشافیں لوئی چہار دہم کے وہ نمک تھیں جس کے تمام بال کھلے اور تھے دار جوتے، بلکہ سارا جسم ہی زیورات سے ڈھکا رہتا تھا۔

لہذا کلاسیکی فن کی خصوصیت یہ ہے کہ صورت کو مکمل طور پر حقیقی یا متخیل عقیبی دیوار سے آزاد کر لیا جائے، اور اسے باہر کھلی فضا میں رکھ دیا جائے اور وہ ہر قسم کی آلائشوں سے آزاد ہو کر متعدد اجسام میں ایک جسم کی صورت میں شناخت ہو سکے۔ یہ تصور منطقی طور پر اتنا آگے بڑھ گیا کہ معاملہ عریانیت تک پہنچ گیا۔ تاریخی مجسمہ سازی میں یہ واحد مثال ہے کہ مجسمات کو جسمانی اعضا کی مناسبت سے تراشا گیا۔ اور اس معاملے میں اقلیدی اصولوں کو انتہائی حد تک استعمال کیا گیا، کسی قسم کا بھی پردہ ان اصولوں کی خلاف ورزی ہوتی خواہ وہ کتنا بھی کم ہوتا۔ شمس ماحول کے مطابق محدود مکانیت کی حد بندیاں قائم رکھنا بڑی کا اظہار ہوتا۔

اس فن میں اعلیٰ مفہوم میں جو کچھ بھی آرائشی نوعیت کا ہے، وہ تشکیل کا توازن ہے اور اس کا محوری توازن محض وزن کو سہارا دینے کے لیے ہے۔ مجھے کو کسی حالت میں بھی رکھیں، استاد، نشست یا لیٹا ہوا ہر حالت میں اپنے آپ کو بلا سہارا قائم رکھے گا۔ جسم میں ملتے بنائے گئے ہیں۔ پچھلیوں کی برجستہ کاری کو بالکل گول تراشا گیا ہے، بلکہ اسی طرح جس طرح کہ یونانی عمارتوں کے ستون ہوتے ہیں۔ دونوں کی خصوصیت یہ ہے کہ تعمیری زبان کی بدرجہ اتم نمائندگی کرتے ہیں۔

ان کا سبب متصورانہ تصور کرتے۔ خود ان کے لیے عظیم علامات حیات کی ضرورت تھی۔ متاخر یونانیوں نے اس فن کو اپنا لیا۔ جو ظاہری صورت میں بالکل مکمل ہے۔ یا بالکل فطری حالت میں ہے، اور انسان کو بالکل اس کی اصل عریاں حالت میں دکھایا گیا ہے۔ اخلاقی اقدار کے بالکل برعکس۔ نشاۃ ثانیہ اپنے پرجوش نظریات کے ساتھ اور اپنے رجحانات کے لحاظ سے برخود غلط مزاج کے باوجود ہمارے نتائج پر اثر انداز نہیں ہو سکی۔ ہماری روح مدت مدید ہی سے اس نوعیت کے صنعتی فن کے خلاف ہے، ہمیں انٹیمز کے اس نمایاں کردار کو سمجھنے کے لیے اتنی مدت درکار نہ تھی۔ مصری یا چینی بت تراش مجھے کے ظاہری اعضا کو استعمال کرنے میں اتنی دیدہ دلیری سے کام نہ لیتے تھے۔ رومی مجسمہ سازی میں عضلاتی اظہار معدوم تھا۔ انسانی فطری آرایش، جس سے رومی مجسمات کو مختلف اشکال اور برجستہ کاری کے نقوش کا جالا بن دیا جاتا ہے۔ (چارٹر کے مگرے میں نصب مجسمے کے ارد گرد ایسی دس ہزار اشکال ہیں) اسے محض آرایش نہیں کہا جاسکتا۔ یہ ۱۳۰۰ء میں تیار کیا گیا اور کوشش کی گئی کہ اس کا آرایش فنی گذشتہ تمام فنون کو مات دے دے۔ ان مجسمات کے انبار میں ایک الیاتی مجسمہ (سج اور صلیب؟) بھی ہوتا ہے۔ چنانچہ شمال میں دانٹے کے عہد سے بھی نقل تاریخی احساس یا فاؤسٹی روح جس میں عظیم قربانی اور تقدیس استغفار ایک روحانی اظہار ہے، اور قبر پر

کھڑے ہو کر اعتراف گناہ کی رسم عالمی ایسے کے ذرائع میں شدت پیدا کر دیتی ہے۔ اس حقیقت کو جو ہم نے جس کا تعلق فلسفہ سے تھا اپنی اپنی کوٹھڑی میں مشاہدہ کیا اور دنیا کی تصویر بنائی۔ وہ کائنات کی تصویر کشی تو نہ کر سکا۔ مگر تین عالمی ادوار کی روحانی تاریخ کی تدریج کو مصور کر گیا۔ ر-مس، آئیز اور ہیوز میں فنکار تصویر کشی میں مصروف تھے اور گرفتاری سے آخری فیصلے تک بتدریج منظر کشی کر رہے تھے۔ اس میں ہر منظر ہر علامتی صورت کی مقدس بیاں میں اپنی اہمیت تھی۔ اور ہر کردار عالمی نظم میں اپنا مقام رکھتا تھا۔ ہر فرد ان تصاویر کو دیکھتا اور یہ جاننا چاہتا کہ اس کی حیات کا راستہ کس نچ پر مقرر کیا گیا ہے۔ اور کیا مقدس تاریخ میں وہ بھی کسی آرایش کا باعث ہے۔ اور اس طرح وہ استغفار اور تقدیس میں اپنی ذات کا تجربہ شامل کرنا چاہتا۔ لہذا یہ سبھی مجھے محض فنکار کا سراپہ نہیں، ان کے اپنے گہرے اور مخصوص معانی ہیں۔ جیسا کہ یادگار قبریں ہر لمحہ افزوں تجربے کو اپنے ساتھ لاتی ہیں۔ اور یہ سلسلہ سینٹ ڈینس سے لے کر آگے تک جاری ہے۔ ہر قبر کسی شخصیت کا بیان کرتی ہے۔ کلاسیک باشندوں کا بھی یہی مقصد تھا۔ اور اسی غرض سے وہ سطحی نوعیت کے جسم تراشتا تھا۔ (یونانی فنکار کی تمام عضلاتی تفصیلات اسی کے ساتھ اختتام پذیر ہوتی ہیں) جب اظہار محدود سطوات کے دائرے میں پابند ہو کر رہ جائے تو اس کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ لہذا فاؤسٹی فنکار نے اس مسئلے کو زیادہ حقیقی انداز میں لیا۔ اور تصویر میں حقیقی تجربات کے اظہار کو اپنایا۔ اور یونانی عرانی کو ایک اشتہاء کے طور پر قبول کیا۔ اور اس طرح فن کو ترقی ہوئی۔

عرانی اور تصویر سازی میں ابھی تک کوئی تضاد محسوس نہیں کیا گیا۔ اس لیے فن کی تاریخ میں اس کے اظہار کو کبھی کوئی اہمیت نہیں دی گئی۔

اس کے باوجود صورت کی ان دو اقسام کے تضاد میں ہی فن کی دنیا میں اختلاف محسوس کیا گیا۔ ایک طرف تو انسانی وجود کی خارجی تشکیل کی ترکیب کی وضاحت کی گئی ہے۔ دوسری طرف انسان کی داخلیت یعنی روح کو اپنے اظہار کا موقع فراہم کیا گیا ہے۔ مسجد کی عمارت میں پیش منظر کا خیال نہیں رکھا جاتا۔ اسی کے نتیجے میں مسلمانوں اور پال کے پیروکاروں میں بت غشی کی تحریک وجود میں آئی۔ جو یوسوم کے عہد میں پانزیوں اور ان سے بھی آگے دور دراز علاقوں تک پھیل گئی۔ اس کے نتیجے میں بت گری اور بتوں کے ذخائر بھی ان علاقوں سے نکل ہو گئے۔ اور بت کم ایسے بت رہ گئے، جن کا تعلق فن بت گری کی عربی شاخ سے تھا۔ مصر میں بت کا چہرہ آہنی پینار کی شکل کا تھا، جیسا کہ مندر کے نقشے کا پیش منظر۔ پتھر کو تراش کر ایک بت بڑا مجسمہ بنالیا جاتا۔ ہاکسوس کا اہرام اس کی ایک مثال ہے۔ جو تائیس اور ایسے نیم بٹ سوم کی تصویر ہے۔ چین میں مجسمے کا چہرہ قدرتی مناظر کا ہم شکل ہے۔ اس کی آنکھیں پوری طرح کھلی ہیں مگر ہاتھی چہرے سے کسی قسم کا اظہار نہیں ہوتا۔ لیکن ہمارے لیے تو مجسمہ بھی ایک موسیقی ہے۔ چہرے کا نقش 'ملایش سر اور ہاتھوں کی حالت۔ ان اشیاء میں لطیف معانی پنپاں ہیں۔ ان میں متعدد آوازیں گم ہیں۔ ایسی آوازیں جنہیں ناظرین لیتا ہے۔

چین اور مصر کے مقابلے میں مغربی پیکر تراشی کو اچھی طرح سے سمجھنے کے لیے ہمیں مغرب کے اظہار کی تبدیلیوں کو اچھی طرح سے سمجھنا ہوگا۔ جن کا آغاز میرودنجی دور میں ہوا۔ اور یہ جدید احساس حیات سے بھی قبل کا زمانہ تھا۔ یہ تبدیلی قدیم جرمنوں اور وحشی لائیوں نے بھی محسوس کی۔ مگر فرق اتنا رہا کہ ہر ملک نے اسے اپنی اپنی زبان میں قبول کیا اور اسی میں اظہار کیا۔ (ناروے اور ہسپانیہ میں تو ایسا ہی ہوا مگر رومانیہ میں ایسا نہ ہوا) اگر ہم ان زبانوں کی روح اور ان پر پڑنے والے باہم اثرات تک محدود رہے تو یہ تبدیلی اچھی طرح سے واضح نہیں کی جاسکے گی۔ درست وضاحت کے لیے ان لفظی علامات کا جائزہ لینا ہوگا۔ جو اظہار تخیل کے لیے عمل میں آئیں۔ مختلف زبانوں میں اسم ضمیر کی جو تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں یہ ابھی تک معہر ہی ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ کیونکہ زبانوں کے خاندانوں کے وجود کی حیثیت کو تسلیم کر لیا گیا۔ مگر اس مسئلے کا حل اس وقت ممکن ہوتا ہے۔ جب ہم عاودے کو روح کا عکس سمجھیں۔ یہی وجہ ہے کہ مغرب میں مختلف زبانوں کی قواعد یعنی صرف و نحو پر مختلف پہلوؤں اور انداز کی بنیاد پر غور کیا جا رہا ہے۔ مخصوص واحد شکلم کا وجود ہی اپنے اندر بے شمار حقائق غفلت رکھتا ہے۔ جن کا اظہار استغفار کی مقدس روایات میں ہوتا ہے۔ یہ انا کی جسدی حقیقت ہے، جس میں اضافیات "وارد" اور "ہست" یا فاعل اور فعل حقیقت کے بجائے جس کا مطلب کسی سرگرم کردہ جسم کو متعدد اجسام میں تبدیل کرنا اور اس کی متعدد فعالیتوں میں ایک کو مرکز ثقل جادہ کلام کے نحو کو محرک صورت دینا۔ یہی "میں" اور "تو" (میں واحد شکلم اور واحد مخاطب) روی تصویر سازی میں کلیدی حیثیت کے مالک ہیں۔ یونانی مجسمہ ایک رجبان کی نمائندگی کرنا ہے۔ ایک اعتراف مگر یہ اعتراف خالق حقیقی کے سامنے نہیں، اور نہ ہی ایک دانش مند ناظر اسے محسوس کر سکتا ہے۔ مگر ہمارا (مغربی) مجسمہ ایک بے شکل اور یکساں ہستی کا بیان کرتے ہیں۔ جو ایک دفعہ وجود میں آیا مگر دوبارہ کبھی نہیں آئے گا۔ ان مجسمات میں زندگی کی تاریخ بیان کی گئی ہے، جو ایک لمحے میں سمجھ میں آجاتی ہے۔ ایک ایسا مرکز عالم جس کے ارد گرد ایک عالم ہمیشہ محیط رہتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ قواعد میں بیان کردہ سینہ واحد شکلم "انا" فاؤسٹی ثقافت میں ہمیشہ مرکز ثقل رہتا ہے۔

یہ ہم پہلے واضح کر چکے ہیں کہ ہمارے تجربہ وسعت کا انحصار زندہ صفت زمان یعنی انجام (تضاد قدر) پر ہے۔ ایک مکمل وجود جو ہر طرف سے عیاں ہے اور اس میں عمق کا تجربہ خارج کر دیا گیا ہے۔ مگر مجسمے کو دیکھ کر ہمیں شدید ترین لامتناہیت کا احساس ہوتا ہے۔ اس لیے قدیم فن کا تعلق قرب و جوار مادی اور لازمانی حقائق سے ہے۔ اس لیے وہ مختصر نقوش بلکہ مختصر ترین نقوش تخلیق کرتا ہے۔ یعنی صرف اتنا وقت جتنا کہ لمحات کے مابین وقفہ ہو سکتا ہے۔ وہ آخری حرکت جس میں مازین کا روزشی اپنی طعشری ہوا میں اچھال دیتا ہے۔ یا وہ آخری لمحہ جب کہ پانی اوٹی اس کا پرچھا زمین پر آگرتا ہے، جبکہ لباس کی سلوٹیں فضا میں اچھلتی ہیں۔ مگر ابھی تک واپس نہیں آئیں۔ یہ لحاظی عمل نہ صرف دورانیہ اور سمت سے عاری ہوتا ہے، بلکہ ماضی اور مستقبل کی بھی اس میں گنجائش نہیں ہوتی۔ "انا" "انا" یا تعبیلی عمل ایک رویہ ہے۔ مگر "میں" "میں" نے دیکھا اور نتیجہ ہوا۔ ہر مرحلے میں ایک وجود پایا جاتا ہے اور یہ وجود فقرے کی تشکیل ہی میں موجود ہے۔

عق کی تجربہ ہی ایک نیکوینی صورت ہے مگر یہ وجود کو متاثر کرتی ہے۔ یہ زمان کی نشاندہی کرتی ہے اور مکان کو بیدار کرتی ہے۔ لہذا فوری طور پر تاریخی اور کائناتی صورت اختیار کرتی ہے۔ زندہ سمت افق کی طرف اور مستقبل میں رواں دواں ہوتی ہے۔ یہ ۱۸۳۰ء کا ایک قدیم واقعہ ہے۔ جب سینٹ این کے گرجے کے دروازے پر میڈونا ٹوڑے ڈیم کے مستقبل کے خوابوں کی ملکہ قرار پائی اور کچھ مدت بعد ایک اور میڈونا مزون کے پھولوں کے ساتھ میسرویلیم کی خوابوں کی تعبیر کی صورت میں جلوہ گر ہوئی۔ مائل ۱۔ بجلو کی تصویر موسیٰ علیہ السلام سے بہت پہلے کلاس سوڑنے بھی موسیٰ علیہ السلام کا مجسمہ بنایا تھا جو ڈاکون میڈی ٹی میں نصب کیا گیا۔ اور نقادوں کی شدت دیتا رہا۔ سینٹان کے گرجے کے اطفال بھی سین کے گرجے میں جوانی پانوں نے سینٹ اینڈریا واقع ہسپو میں ۱۸۳۰ء میں نصب کرا دیے تھے۔ اور آخر میں رومی عہد کی بعض قبروں پر مجسمے نصب ہیں۔ یہ مجسمے اپنی نقاد کے طویل سفر سے کس طرح محفوظ رہے۔ اور وہ ان لازمانی قبروں سے اپنا تضاد کس طرح ظاہر کرتے ہیں اور ایجنٹر کے قبرستان میں اپنے آپ کو کس طرح حالات سے ہم آہنگ رکھتے ہیں۔ مغربی مجسمہ سازی تمام مقامات میں لافانی ہے۔ اس کا آغاز ۱۳۰۰ء میں بحری بیداری سے ہوا اور یہ ۱۷۰۰ء تک موسیقی میں تبدیل ہو گئی۔ یہ تہذیب انسان کو محض مرکز عالم نہیں سمجھتی۔ یہ مقام فطرت کو حاصل ہے جو وجود سے بطور ماحول اپنا حصہ وصول کرتی ہے بلکہ اس کی حیثیت بطور عالمی تاریخ اس سے بھی بلند ہوتی ہے۔ کلاسیکی مجسمہ صرف اپنے حال کو پیش کرتا ہے اور علاوہ ازیں کچھ بھی نہیں۔ کلاسیکی شاعری بھی منظوم ہوتی ہے۔ اسی سے ہمارے اس تصور کو تقویت ملتی ہے کہ یونانی فطرت کو بہت زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ ہم بھی اس خیال کو ترک نہیں کر سکتے کہ رومی اسلوب کا اگر یونان سے مقابلہ کیا جائے تو یہ عمل غیر قدرتی ہوگا، یعنی طور پر یہ ایسا ہی ہے کیونکہ یہ فطرت سے بہت زیادہ ہے۔ ہم صرف غیر ضروری طور پر یہ تسلیم کرنے سے نفرت کرتے ہیں کہ یونانیوں کی فن میں کوتاہی کی وجہ سے ہم اس سے علیحدہ ہو گئے ہیں۔ مغربی صورت نگار زیادہ سرمایہ دار ہے اور مجسمہ سازی کا تعلق نہ صرف فطرت سے ہے بلکہ تاریخ سے بھی ہے۔ ہالینڈ کے ایک گورکن کی اپنی قبر (جوشای قبرستان ڈنہس میں ۱۳۹۰ء سے کام کر رہا تھا) کی تصویر جو بلبن یا تیان نے تیار کی 'یریم برانت یا گویا نے' ایک نوع کی سوانح عمری ہے۔ اور ذاتی سوانح حیات سے متعلق اعتراف گناہ ہے۔ کسی شخص کا اعتراف گناہ اور توبہ کوئی خوفناک کام نہیں بلکہ اپنے آپ کو منفی اعلیٰ کے روبرو پیش کرنا ہے۔ یہ ایک سلسلہ امر ہے اور اس کی بنیاد ذاتی اسرار پر ہے۔ جب کوئی پروٹسٹنٹ یا آزاد خیال بلند آہنگ اعتراف پر اعتراض کرتا ہے تو اسے یہ احساس نہیں ہوتا کہ وہ جس شے کو مسخر کر رہا ہے محض ایک تصور کا خارجی پہلو ہے۔ مگر تصور اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے۔ وہ پادری کے سامنے اعتراف سے انکار کرتا ہے۔ مگر وہ اپنی ذات کے روبرو اعتراف کرنے پر مجبور ہے یا کسی دوست یا کسی عام آدمی کے روبرو اس عمل پر اسے کوئی اعتراض نہیں۔ تمام شمالی شاعری ایک بلند آہنگ اعتراف ہے۔ بالکل بھی حیثیت ریم برانت کی مصوری اور لی تھون کی موسیقی کی ہے۔ جو کچھ رائیل 'کالیڈران اور ہانڈن نے پادری کو بتایا۔ وہ ان فن کاروں نے اپنی تخلیقات میں بیان کر دیا ہے۔ ہر وہ شخص جو فن کی عظمت کے باعث خاموش رہا ہے تو اسے معلوم ہونا چاہیے کہ حقیقت اعلیٰ سے اسے محروم کر دیا گیا ہے۔ اور وہ ہولڈرین کی طرح ادنیٰ مقام کی طرف دھکیل دیا گیا ہے۔ مغربی انسان اپنے شعور نیکون میں زندگی بسر کرتا

ہے۔ اور اس کی آنکھ ہر وقت ماضی اور مستقبل پر مگی رہتی ہے۔ یونانی اپنی زندگی محض حال کی نذر کر دیتا ہے۔ اور تاریخ اور جسمانی ماضیت سے محروم ہو جاتا ہے۔ کسی یونانی کے متعلق یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ ایک نیک انسان تھا اور اپنی ذات پر تنقید کرتا تھا۔ کیونکہ عوام مجسمہ ایک ایسے ہی انسان کی نقل ہے۔ لہذا مغربی مجسمات اپنے تخلیق کاروں کی بیحد شبیہ ہیں، مثلاً 'وردر' یا 'ناسو' کی اپنی سوانح حیات مگر کلاسیکی فن میں ان کی حیثیت اجنبیوں کی سی ہوگی۔ یونانی فن میں اپنی ذات سے باہر کچھ بھی نہیں۔ اور یہ کہ سکو پایا پولی کلیس اپنی شبیہ تیار کریں گے۔ یہ ایسا امر ہے جس کا تصور بھی ناممکن ہے۔

نیدیا کی تخلیقات کا مشاہدہ کرتے ہوئے یا پولی کلیس یا کسی اور یونانی فنکار کی تخلیقات دیکھنے کے بعد بالخصوص ایران سے جنگوں کے بعد کیا ہم چشم وابدو ہونوں اور ناک نقشے میں تبدیلی محسوس نہیں کرتے؟ بے بھر آنکھیں اور چہرے سے غیر ذاتی انگار، بالکل ایک پودے کی طرح، اور بے روح توانائی کا انگار نمایاں نہ تھا؟ کیا ہم اپنے آپ سے یہ سوال کر سکتے ہیں کہ اس شکل و صورت سے کوئی شخص اپنی داخلی حیات کے متعلق فکر کرنے کے قابل ہے؟ مائل ۱۔ بجلو نے زندگی بھر انسانی علم الا بدان کا مطالعہ کیا، مگر جب بھی وہ جسم کی تصویر کشی کرتا ہے تو تمام جسمانی ہڈیوں کی فعالیت ظاہر کرتا ہے۔ اور ہر رگ دپے اور اندرونی اعضا کو بھی فراموش نہیں کرتا۔ مگر یہ عمل وہ ارادی طور پر نہیں کرتا بلکہ ہر ذی روح کی داخلی حیات ماحول کے مطابق خود بخود باہر آجاتی ہے۔ یہ کوئی باقاعدہ نظام نہیں بلکہ ایک قیاسی صورت ہے۔ اور عضلات کی فعالیت ہی حیات کے قرار کا باعث ہے۔ اور اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ذاتی انجام سے نہ کہ مادی جسمانییت سے صوری احساس کا آغاز ہوا۔ اس میں قیاس کا زیادہ دخل ہے اور فطرت کا کم۔ اس کے غلاموں میں سے ایک بازو میں پراسی بلیس کے ہر مس کا پورا سر پلٹا ہوا ہے۔ مائون کی تخلیق ڈس کو پولوز میں بیرونی جسم بالکل فطری انداز میں ظاہر کیا گیا ہے اور اس کا جسم کی داخلی حالت سے کوئی رابطہ نہیں۔ روح کا تو مسئلہ ہی الگ ہے، افعال اعضاء کو بھی نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اس عہد کا کوئی بہترین فن پارہ لے لیس اور اس کا مصری تخلیقات میں سے کسی ایک کے ساتھ موازنہ کریں، مثلاً "رسماتی بزرگ" شاہ فیس " (پے پی) یا ڈونا نیلو کی تخلیق داؤد "۔ سے تو آپ ان تصاویر کی حقیقت کو فوری طور پر سمجھ جائیں گے اور ان کے جسمانی حدود ہی سے جسم کا ادراک ہو جائے گا اور آپ فیصلہ کر سکیں گے کہ یہ شبیہ کس سے متعلق ہے۔ اس کے جسم کا ہر حصہ یہ ظاہر کرے گا کہ شبیہ کا تعلق مادی سردار سے ہے یا کسی روحانی درویش سے۔ مگر یونانی بالخصوص مذکورہ بالا میران، ان تفصیلات کو خطا انداز میں نظر انداز کر دیتا ہے۔ جب سے ہمیں اطوار کی اس خصوصیت کا اندازہ ہوا ہے تو ہماری نظر میں بہترین یونانی دماغ بھی اپنی اہمیت کھو چکے ہیں۔ جب ہم ان کا مشاہدہ اپنے عالمی احساس کے تحت کرتے ہیں۔ تو وہ ہمیں احمق اور فحی نظر آتے ہیں، اور تاریخ فن میں ان کی کوئی منزل یا مقام نہیں۔ یہ کسی کون مزاجی کا نتیجہ نہیں کہ اس عہد کے منت پذیر تخیل پر اتنے شدید اعتراضات کیے گئے۔ اولپک کے فتح یاب افراد کے بیکر ایک جنگ آزما رجحان کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ لی پس تک ہر فن کار کا مجسمہ کسی کردار کی چہرے پر روشنی نہیں ڈالت، ایسا

معلوم ہوتا ہے کہ سب نے نقاب اوڑھ رکھے ہیں۔ دوبارہ جب ہم پورے مجسمے کا جائزہ لیتے ہیں کہ یونانی مجسمہ ساز کس طرح تاثرات کو نظر انداز کر دیتے ہیں، حالانکہ پورے پیکر میں کم از کم سر ایسا حصہ ہوتا ہے جس پر تاثرات کا اظہار ناگزیر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر پیکر کا سر مقابلہٴ ہمت چھوٹا وضع کیا گیا ہے۔ وہ اپنے انداز میں کسی اہمیت کا حامل نہیں اور اس کی تراش خراش میں محنت سے کام نہیں لیا گیا۔ سر بھی جسم کے دوسرے حصوں، بازوؤں اور ٹانگوں کی طرح بغیر اظہار تاثر تراش لیے گئے ہیں۔ ان میں بھی کسی قسم کی انانیت موجود نہیں۔

اب آخر میں ہم مونث پیکروں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں (جن میں نسوانیت کا کلی فقدان ہے) پانچویں اور چوتھی قبل مسیح صدیوں کے دوران تراشے گئے پیکروں کا مشاہدہ کریں۔ ان کے سر (بلاشبک وشبہ غیر ارادی طور پر) ایسے بنائے گئے ہیں کہ جن سے ان کی شخصیت کا قطعاً کوئی اظہار نہیں ہوتا۔ ان کے مشاہدے کے بعد ہم یہ نتیجہ اخذ کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ یہ صرف چہرے کی نمائش کا فن ہے جو عوام کے لیے نہ تھا بلکہ بعد میں تراش کیے گئے فطری مجسمے یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ان میں تمام انفرادی اور تاریخی عناصر کو جان بوجھ کر نظر انداز کر دیا گیا اور بتدریج اسے اقلیدی ڈھانچے کے اندر محدود کر دیا گیا۔

باروق کے عظیم عہد کی مجسمہ سازی، اس کے برخلاف تاریخی فاصلوں کی وضاحت کے لیے ان تمام عناصر کا اہتمام کرتی ہے۔ جن کی علاماتی کیفیت سے ہم بخوبی آگاہ ہیں کہ یہ مکان فاصلے کے اظہار کے لیے مخصوص ہیں۔ وہ پس منظر میں خاستری رنگ کا اضافہ کر کے اور متحرک موئے قلم کی ضربات سے اور روشنی کی کئی بیشی سے فاصلے کا تصور قائم کرتے ہیں۔ اور ان افعال کے تحت وہ یہ بھی ثابت کرتے ہیں کہ جسم بنیادی طور پر غیر مادی ہے۔ اگرچہ اس میں ایک ایسی انا کا وجود اپنا اظہار کرتا ہے جو مکان پر غلبہ پانے کی آرزو مند ہے۔ (اس مسئلے کو حل کرنے کی اقلیدی نوعیت کی برجستہ کاری میں ہمت نہیں) تمام نقاشی کا ایک ہی موضوع ہے، یعنی روح۔ ذرا دیر برائٹ کے تراشیدہ ہاتھ اور اہمہ کا مشاہدہ کریں (یعنی برگوماسٹر ششم یا کیسل کے مقام پر تعمیری پیکر) اور پھر مدت مدید کے بعد میری اور لینل اور یہ خوبی دیکھیں کہ کس انداز سے مادیت پر روحانیت کو غلبہ حاصل ہوا ہے جو جسمی بھی ہے اور بصری بھی، یعنی دلکشی اور نگہبانی دونوں موجود ہیں۔ ان مجسمات کے دست و اہمہ کا اپالو کے مجسمے کے ساتھ موازنہ کریں۔ یا پھر اٹلی کے زمانے کے پوی ڈان سے تو فرق نمایاں ہوگا۔

رومیوں نے بھی اس حقیقت کو اچھی طرح سے محسوس کر لیا تھا، انھوں نے جسم کو بلبوس کیا، یہ صرف مجسمے کی عریانیت کو چھپانے کے لیے ہی نہ تھا بلکہ لباس سے آرایش کا کام بھی لیا گیا۔ جیسا کہ عام زندگی میں ہوتا ہے کہ دماغ اور ہاتھوں اور دماغ کے باہمی رابطہ اور ہم آہنگی کی وضاحت کی جائے اور اسی طرح محاذوں موسیقی کی صدا اور باروق میں تسلسل مزامیری جو کھج کے سروں میں جاری رہتا ہے۔ ریم برائٹ میں باجوں کے سر اور مجسمات کے لباس ہمیشہ مقصدی ہم آہنگی موجود رہتی ہے۔

رومی بلبوس مجسموں کی طرح مصری بھی عیاں جسم کو کوئی خاص اہمیت نہیں دیتے۔ رومیوں کے ہاں بلبوس کی صرف آرائشی اہمیت ہے، پھر بھی اس سے دست و اہمہ کے اظہار میں مدد ملتی ہے۔ مگر ثانی الذکر عقلیت تصور کی بدولت کبھی بھی اس کی بصری نہیں کر سکے۔ (کم از کم پیکر تراشی میں) اور جسم کو بھی اہرام ہی کی طرح اسے بالکل عمودی مستقیم رکھتے ہیں۔ گویا کوئی تنگی صلیب ہے۔ ریاضیاتی منصوبے کے تحت درست مگر ذاتی عنصر صرف سر تک محدود رہتا ہے۔ لباس کی سلوٹیں جسمانی مفہوم کی ترجمانی کرتی ہیں۔ مثالی یورپ میں عریانی کو ڈھانپنے کے لیے لباس کبھی تو جسم کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور کبھی نغہ بن جاتا ہے اور اس گہرے تضاد سے جو ایک خاموش جنگ جاری رہتی ہے۔ اس کی صدائے بازگشت نشاۃ ثانیہ میں بھی سنائی دیتی ہے۔ یہ جنگ فن کار کے شعوری اور غیر شعوری مقاصد میں جاری رہتی ہے۔ مگر اسی جنگ میں پہلے تو غیر رومی عناصر فتح یاب ہوتے ہیں اور پھر رومی باروق کی صورت اختیار کر لیتے ہیں اور بنیادی فتح حاصل کر لیتے ہیں۔

(۲)

اب ہم مختصر طور پر اس اختلاف کا ذکر کرتے ہیں جو شمش اور فاؤسٹی ثقافت میں انسانیت کے موضوع پر ہے۔ عریانی اور مجسمہ سازی دونوں ہنگامی اور تاریخی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں۔ نیز پیش منظر اور پس منظر۔ مجسمہ زمین میں نصب کیا گیا ہے۔ موسیقی (مغربی پیکر تراشی بھی موسیقی ہی ہے) جس کی رنگین سروں میں موسیقی پرو دی گئی ہے) مکانی حدود سے بے نیاز ہو کر آگے بڑھتی ہے اور سرایت کرتی ہے۔ برجستہ کاری تو دیوار سے چسپاں ہوتی ہے اور اسے اس کی تربیت حاصل ہوتی ہے مگر روغنی نقاشی خواہ وہ پردے پر ہو، میز پر ہو یا تختے پر یا کسی اور شے پر، حدود مکانی سے آزاد ہے۔ مگر شمش اسلوب اظہار صرف وجود تک محدود رہتا ہے، جبکہ فاؤسٹی اسلوب اظہار نگہبانی کو بھی اپنے عمل میں شامل کر لیتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ مغربی فن میں بچوں کے پیکر یا خاندانی تصاویر کو سب سے عمدہ اور درست کامرانی سمجھا جاتا ہے۔ ایٹھنر کے مجسمات میں یہ عنصر سرے سے مفقود ہے۔ اگرچہ یونان میں محبت کے دیوتا اور پولوٹو کے مجسمے ہمت مقبول ہوئے۔ مگر یہ عام انسانی انداز سے ایک بالکل علیحدہ عمل تھا۔ جس میں انسانی نشوونما کے متعلق کچھ نہ تھا، یا عمل نگہبانی کا کوئی دخل نہ تھا۔ اس کا علامتی دعویٰ بھی صرف اسی قدر ہے کہ دو لمحات کے مابین وقفے کے دورانیہ کو ظاہر کرتا ہے۔ جبکہ حیات ایک لامتناہی عمل ہے۔ مگر کلاسیکی نظریہ حیات محض لمحاتی تھا اور فرد نے اپنی آنکھیں زمان و مکان کے حقائق کے معاملے میں بند کر رکھی تھیں۔ وہ ان سے متعلق صرف تصورات تک محدود رہتا اور ان لوگوں کے حوالے سے ادراک کرتا جو اس کے چاروں اطراف پہلے رہے۔ مگر اس کا آئندہ نسلوں کے متعلق کوئی تصور نہ تھا۔ دنیا میں ایسا اور کوئی فن نہیں جس میں یونانیوں

کی طرح بچوں کو یا آئندہ نسلوں کو اسی طرح نظر انداز کر دیا گیا ہو۔ ذرا بچوں کی تصویروں کی اس تعداد پر غور کریں، جو ہماری تصویر کشی کے بدولت چاروں طرف بکھری ہوئی ہیں۔ ان تصاویر کا سلسلہ ابتدائی رومی عہد سے شروع ہو کر روکو کو عہد تک جاری رہا۔ اور سب سے بڑھ کر نشاۃ ثانیہ میں ان کا رواج ہوا۔ کلاسیکی دور میں آغاز سے لے کر سکندر اعظم تک آپ کو متعدد انسانی مجسمات ملیں گے مگر ان میں اطفال کا عنصر مفقود ہوگا۔

امتا کی عکسوں میں متعدد نظریات پائے جاتے ہیں۔ عورت بطور ماں کو "زمان" تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس لیے اس کا تعلق قضاء قدر یا انجام سے بھی ہے۔ بالکل اسی طرح جیسا کہ معنی تجربات جو عالمی رواج یا میراث پر یا دست بکائی پر مبنی ہوتے ہیں۔ لہذا امتا کے ذریعے ایک خاکی انسان اس دنیا کا رکن بن جاتا ہے۔ اور اس حیثیت میں اس کا انجام یا قضاء قدر کے معاملات متعین ہو جاتے ہیں، زمان اور فاصلے کی تمام علامات بھی اس لحاظ سے امتا کی علامات بن جاتی ہیں۔ حفاظت مستقبل کے بنیادی احساس پر مبنی ہے۔ اور تمام کی تمام حفاظت امتا کے وجود کی محتاج ہے، اسی سے خاندانی تصور اور تشکیل عمل میں آتے ہیں۔ مزید برآں ریاست اور توارث کے اصول بھی اسی پر قائم ہیں۔ تحفظ یا تو فراہم کیا جاتا ہے، یا اس سے محروم کیا جاسکتا ہے۔ آدمی یا تحفظ کے تحت زندگی بسر کرتا ہے، اس سے آزاد ہو کر۔ بالکل اسی طرح وقت کو آپ یا تو لاشعاری تصور کریں گے یا لحاظی۔ اسی سے قیام محل اور شہر آوری کا ڈرامہ آغاز ہوتا ہے۔ اور بعد میں ایک ماں کا کردار جو بچے کو تحفظ فراہم کرتی ہے اور پرورش کرتی ہے۔ زندگی کے ان مختلف پہلوؤں کو فن کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ ہندوستان اور کلاسیکی فن کا مسئلے کے پہلے پہلو پر زیادہ انحصار کرتے ہیں، جبکہ مصری اور مغربی مسئلے کے دوسرے پہلو کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ دونوں میں مردانہ علامت کے اعضاء کا احترام موجود ہے۔ ذورک ستون اور ایجنز کے تراشیدہ پیکراں میں بھی یہ خصوصیت موجود ہے۔ مگر پرورش کرنے والی ماں مستقبل کی علامت ہے اور یہی وہ پیکر ہے جو کلاسیکی فن میں مفقود ہے۔ غالباً اسے فیڈا کے روپ میں تراشہ جاسکتا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس ماحول میں ان تصوروں کی مخالفت کی جاتی تھی۔

مغرب کے مذہبی فن میں 'امتا کی تصویر کشی کا فن انتہائی شریفانہ ہے۔ جو نبی رومی اقتدار قائم ہوا، باز فطرتوں کا عقیدہ قبائلیت، غمزہ ماں کے پیکر سے تبدیل ہوا، جسے مادر خداوندی ہونے کا شرف حاصل ہوا (عیسائی عقیدے کے مطابق) جرمن اساطیر میں (کرنلنگن ایام سے صرف) بطور کنواری ماں اور مقدس کنواری کی حیثیت سے اس کا تصور ہوا۔ خاتون شمس، خاتون عالم اور خاتون محبت سے بھی یہی احساس پیدا ہوتا ہے۔ قدیم رومی دنیا میں ماں کا تصور ہمیشہ غالب رہا ہے۔ جس میں مبر اور تحفظ کے مردانہ جذبات کا اظہار ہوتا ہے۔ جرمن کیتھولک عیسائی بھی اسی مسلک کے پیروکار ہیں۔ یہ عقیدہ انھوں نے اپنے شعور کی چنگلی اور مقدس قربانی کے ادراک کے بعد اختیار کیا اور رومی اسلوب کو اپنا لیا۔ انھوں نے مرکز عالم کے طور پر مصیبت زدہ مسیح کی بجائے مصیبت زدہ ماں کو اپنا لیا۔ یہ ۱۲۵۰ء کا قصہ ہے۔ ریم گربا کے سیٹ کی اساطیری روایات کے مطابق اس واقع کا مقام وقوع ڈیوڈھی کا مرکزی حصہ تھا۔ جو پیرس اور آئین کے

مروجوں میں حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے نام مخصوص تھی۔ بعد میں میڈونا کے نام کردی گئی۔ اور یہی دور تھا جس میں عریضو اور سینا (گانڈاسینا) کے مدارس میں باز فطرتی قبالت میں محبت مادری کی شمولیت کا آغاز کر دیا گیا۔ اور اس کے بعد رائیل نے جو کنواری کی شبیہ بنائی، اس میں خالص انسانی نوعیت کے باروقی فن کی جھلک نمایاں تھی۔ ماں ہی محبت کا مرکز ہے۔ اور فیڈا کریجن جس کا راز فاؤسٹ دوم کے عظیم اختتام کے قریب تر ہے۔ اور قدیم مریم کے رومی تصور کا عکس ہے۔

ان خشکی کرداروں کے برعکس یونانیوں کے تصور نے ایسی دیویوں کی تشکیل کی جو بے پستان دانشور یا انزوانٹی (شوت انگیز) جیسا تھیں۔ اسی بنیاد پر کلاسیکی نسوانیت کی تشکیل کی گئی۔ جس میں شہر آوری اور بالیدگی اس کا مخصوص کردار ہے۔ اس لحاظ سے خصوصی طور پر ماحول کی عکاسی ہوتی ہے۔ ان کے فن کے شاہکاروں کا مشاہدہ کریں، تو آپ کو پارسی اور پدی عظیم الجذہ عورتوں کے مجسمے نظر آئیں گے۔ ان کا رائیل کی سٹائن میڈونا سے کیا مقابلہ جو امتا کے فطری تصور کا مظہر ہے۔ متاخرین میں تمام جسمانی مادیت کی نفی کردی گئی ہے اور صرف فاصلے اور مکان کا تصور باقی رہ گیا ہے۔ اگر ایڈ کی پہلن کا کریم ہلڈ کی مادری رفاقت سیک فریڈ سے موازنہ کیا جائے، تو پہلن محض طوائف نظر آئے گی۔ جبکہ انٹی کون، اور کلاٹا سیسٹرا بے پستان کی (ایسے زان) دانش ور ہیں۔ انچلس کا کردار تو بہت ہی عجیب و غریب ہے۔ وہ کلاٹا سیسٹرا میں کسی خاموشی سے بغیر مردانہ جذبات کے اظہار کے گزر جاتی ہے، اور میڈیا کا پیکر اساطیری تغلیب کے سوا کچھ نہیں جس کی مثال فاؤسٹی میڈا ڈولا روزا ہے۔ اس کا الیہ اولاد یا مستقبل نہیں بلکہ اس کا عاشق ہے، جو لحاظی حال کی علامت ہے۔ اور اسی کے ساتھ اس کی دنیا کا اختتام ہو جاتا ہے اور اس کی لا زائیدہ اولاد اس کا بدلہ لیتی ہے۔ گویا مستقبل کو اس کے اندر ہی تباہ کر دیا گیا۔ مگر میڈیا ایک ماضی کی سرست کا بدلہ لیتی ہے کلاسیکی مجسمہ سازی میں کچھ پیش کرتی ہے۔ اور اسی لا فطرت کا درس دیتی ہے دیوی کا روپ جو اس فن میں تخلیق کیا گیا ہے وہ بھی موٹ خدا کی علامت ہے۔ جس کی سب سے بڑی صفت حسن ہے۔ جس کا نہ کوئی کردار ہے نہ اتنا۔ صرف فطرت کی ترجمان ہے۔ اور آخر میں پراکسی یلز نے ایک ایسی بے باک دیوی کا پیکر تراشا جو بالکل عریاں تھی۔ اس اختراع کی سخت مخالفت کی گئی۔ کیونکہ اس سے کلاسیکی عالمی احساس کے زوال کا پتہ چلتا ہے۔ یہ صرف کوٹ کے باشندوں کا علامتی کردار تھا۔ اور قدیم یونانی مذہب کے وقار کے قطعاً منافی مگر اپنی ذات میں بھی پیکر تراشی کی جدید اختراع ضرور تھا، جسے بعد ازاں کبھی فراموش نہیں کیا گیا اور اسی نیچ پر نیم مجسمے تیار کیے جاتے رہے۔ بد قسمتی سے (یہاں بھی جیسا کہ ہر جگہ ہوا) فن کے محققین نے اسے پیکر تراشی کا آغاز قرار دیا۔ جبکہ رومی مجسمہ سازی اور مصری پیکر تراشی دونوں میں بت کری کے جادہ اصولوں کے باوجود شخصی صفات کی جھلک ملتی ہے۔ (اس کے بغیر تو کسی مجسمے کو روح کی آخری تاب نگاہ قرار ہی نہیں دیا جاسکتا)۔ یونانیوں نے اپنا مخصوص ذوق پیدا کر لیا تھا۔ جیسا کہ وہ اپنے طریقے میں مخصوص کردار اور مخصوص مقررہ کیفیت معین کر لیتے تھے۔ جن کو کسی نام سے بھی پکارا جاسکتا تھا۔ اسی طرح یونانی مجسمہ کرداریت کی بنیاد پر نہیں بلکہ صرف نام کی بنیاد پر شناخت کیا جاسکتا ہے۔ بچوں اور ابتدائی انسان کی یہ عام روش ہے کہ وہ نام کے جادو سے متاثر ہوتے ہیں۔ پس یہ صرف مجسمے کا نام ہے، جو اس میں کوئی

مطلب پیدا کرتا ہے اور اسی سے تاثر اسے شناخت کرتا ہے اور اسے مجسمے کی صفت قرار دیتے لیتا ہے۔ تاثر اپنی سیزیز کے مجسمے (ایڈوسکن) اور دارالحکومت میں بادشاہوں کے مجسمے اور اولیمپا کے فاتحین کی مورتیاں کا تعلق اسی نوع سے ہے۔ یعنی ان کی صورتی اور وضعی مشابہت کی بجائے صرف نام کی نسبت سے انھیں شناخت کیا جاتا ہے مگر آخری دور میں ایک عامل کا اضافہ ہو گیا، یعنی اطلاقی اور تخلیقی فن میں زمانی عنصر کو - منحنی ستون بھی اس کی شادت دیتے ہیں۔ مجسمات جو تخلیق ہوئے وہ سب رسمی نوعیت کے تھے۔ اور اس امر کے لیے جو مخصوص اصطلاح وضع کی گئی، ہم اس کا درست ترجمہ کرنے سے قاصر ہیں مگر "کردار" کسی حد تک اس کا مفہوم ادا کر سکتا ہے۔ مگر فی الحقیقت اس سے مراد عوامی رد عمل، رجحان اور کیفیت مراد ہیں۔ اور ان کا محرک الیاتی شاعر اور جذبات سے معمور اداکار ہے یا پھر وہ فلسفی ہے جو ہر وقت اسی فکر میں غلامان و بچوں رہتا ہے۔ یونانی مجسمہ سازی کے مشہور فن کے ادراک کی یہی کلید ہے جس کے متعلق یہ غلط دعویٰ کیا گیا ہے کہ وہ انسان کی روحانی زندگی کی ترجمان ہے، اس امر کی کوئی اہمیت نہیں کہ کسی مجسمے پر کسی ایسے شخص کا نام لے دیا جائے۔ نئے مرے ہوئے عرصہ گزر چکا ہوا سونا کلیر کا مجسمہ ۳۳۰ ق م میں تراشا گیا۔ ایک زندہ انسان کرسیلا کے پر کلیر کا مجسمہ بھی اسی کا ہمعصر ہے۔ یہ صرف چوتھی صدی قبل مسیح میں الوبیک کے ڈی مٹری اس، انسانی مجسمات کے بیرونی حصوں پر انسانی صفات کے اثرات کا مظاہرہ کرنا شروع کیا اور کسی پس کے بھائی وی سیس ٹریس نے اس کی نقل کی۔ (جیسا کہ پلاٹینی نے اس کی شادت دی ہے) پلاسٹر آف ہیروں سے چرے تشکیل پائے گئے۔ لیکن ان میں بعد میں کوئی ترمیم نہیں کی گئی۔ اور حقیقت یہ ہے کہ اگر ان تخلیقات کو ریم برانٹ کے معیار سے پرکھا جائے تو یہ چرے کسی کے بھی ہو سکتے ہیں۔ ان میں روح کا فقدان ہے۔ روی نیم مجسموں کے معیار کو غلطی سے۔ عمقی قیاس سمجھ لیا گیا ہے مگر اس صنعتی مہارت کے اعلیٰ نمونے کو ماربل یا لکھنی سمجھ لیا گیا ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ ان تخلیقات کی کوئی فی اہمیت نہیں۔ یہ صرف بے مقصد تخلیقات ہیں۔ اس کی مثال ڈی مانس تھیز کا مجسمہ ہے۔ غالباً اس کے فنکار نے مذکورہ خطیب کو اس کی زندگی میں دیکھا ہو۔ اس میں جسمانی تشبہ و فراز کو اچھی طرح سے واضح کیا گیا ہے۔ غالباً کچھ زیادہ ہی وضاحت کی گئی ہے (فطری اعتبار سے)۔ وہ یہی اصطلاح استعمال کرتے تھے) مگر اس میلان یا مزاج کی بدولت وہ ایک سنجیدہ مقرر کی پیکر تراشی کا عادی ہے۔ جس کا ہمیں بار بار سامنا کرنا پڑتا ہے کبھی انجمن اور لائی سی آس کی صورت میں جو نیلیز میں محفوظ ہیں۔ یہ بلاشبہ زندگی کی حقیقت پر استوار ہے۔ مگر زندگی کی یہ صداقت صرف کلاسیکی عہد کے معاشرے کے مطابق ہے۔ یہ مجسمات کسی کی ذات سے کوئی تعلق نہیں رکھتے، اور محض رسمی ہیں۔ ہم نے یہ نتیجہ اخذ کرنے سے قبل ان کو اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے اور اسی مشاہدے کے مطابق ان کو غلط سمجھا ہے۔

(۳)

نشأۃ ثانیہ کے بعد روغنی تصور کشی کے دور کا آغاز ہوا۔ کسی فنکار کے کمال کا معیار اس کی تخلیق کے

موضوعات کی بوجھوں سے پرکھا جاتا ہے۔ اس قاعدے میں کوئی استثناء نہیں۔ تصویر میں موجود تمام صورتیں خواہ وہ تما ہوں گروہوں میں ہوں یا اجتماعی ہوں۔ بنیادی طور پر ایک تصویر ہی شمار ہوتی ہیں اس امر کی کوئی اہمیت نہیں کہ انھیں ایک یا زائد تصاویر کی صورت میں پیش کیا گیا ہو۔ ایک انفرادی نقاش کے لیے اس میں انتخاب کا کوئی اختیار نہیں۔ اس سے زیادہ کوئی اور مشاہدہ بار آور یا معلومات افزا نہیں ہوتا کہ ایک فاؤسٹی فن کار۔ عیاں مجسمے کو بھی فن کا شاہکار بنا سکتا ہے۔ دو جرمن ماہرین فن کے کام کا مشاہدہ کریں، لوئس گارایچ اور تلمان ریمین شیڈر، جنھوں نے کبھی کسی سلسلہ نظریے کے تحت کام نہیں کیا (ان کے برعکس ڈیورر نے بیٹھ فنی لطافت کا خیال رکھا اور مذکورہ دو فن کاروں کا شاکی رہا)۔ اور غیر مشروط سادگی کے تحت بے تکلفانہ اپنا کام کرتے رہے۔ وہ کبھی عریانی کو موضوع نہیں بناتے اور اگر وہ ایسا کرتے بھی ہیں تو وہ ایسے جسمانی حصوں کے مظاہرے میں قاصر رہتے ہیں اور ناکام ہوتے ہیں۔ انسانی کیفیات کا پورا اظہار اور کیفیت کا تعلق صرف سر سے ہے، اور اس کا تعلق علم الاعضاء کی بجائے قیافہ و قیاس سے ہے۔ اور ڈیورر کی تخلیق لکریزا کے متعلق یہی کہا جاسکتا ہے۔ اگرچہ اس نے اٹلی میں تعلیم اصل کی اور اس پر اطالوی اثرات بھی نمایاں ہیں۔ اگر کوئی فاؤسٹی عریاں پیکر تشکیل دے، تو وہ اپنے نظریات کی خود تردید کرے گا اس لیے اگر نیم برہنہ کردار جو ہم اکثر دیکھتے ہیں، وہ قدیم فرانسیسی اثرات کا نتیجہ ہیں (جیسا کہ فرانسیسی گروہوں میں ایسے مجسمات آج بھی موجود ہیں) ایسے کرداروں پر ہماری ثقافت میں ہمیشہ ناپسندیدگی کا اظہار کیا ہے۔ اور ہم سمجھتے ہیں کہ ان کی وجہ سے کلاسیکی روایات کو دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جو قربانیاں اس راہ میں دی گئی ہیں۔ ان کا محرک روح کی بجائے تربیت یافتہ ادراک تھا۔ لیونار ڈو کے بعد کی تمام تصویر کشی میں ایسی کوئی بھی مثال نہیں ملتی، جس میں اقلیدس کی تائید میں عریاں جسم کا مظاہرہ کیا گیا ہو۔ یہاں پر روہن کا ذکر محض ادراک کی غلطی کا نتیجہ ہوگا اور اس کے فن اور پھولی ہوئی بے لگام تصویروں کا ذکر کیا جائے۔ یہی حال پریکسیٹیلیس اور سکوپا کا ہے۔ یہ اس کی فنی عمدگی کا باعث ہے کہ یہ فنکار عورتوں کے مجسمات کی طرح جمود کا شکار نہیں ہوا، اگر کبھی کوئی ایسا فن کار گزرا ہے، جس نے عورتوں میں زیادہ سے زیادہ حسن پیدا کرنے کی کوشش کی ہو، اور عریانی کو حسن کی رنگینی سے چار چاند لگائے ہوں (اور یونانیوں کی تقلید میں اسے فحش نہ بنا دیا ہو) تو وہ روہن ہی ہے، جس کی تخلیقات میں حسن باہر جھانکتا دکھائی دیتا ہے۔ پارٹھی نان کے بنائے سطور۔ کا جنگ امیزان میں اسی کے تخلیق کردہ گھوڑے کے سر کے ساتھ موازنہ کریں۔ تو فوری طور پر ایک ہی ماحولیاتی عناصر میں دو مختلف تصورات کا وجود محسوس ہوگا۔ روہن کے ہاں (دوبارہ شہسی اور فاؤسٹی ثقافتوں کے نظریہ ریاضی کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں) جسم قدر نہیں، بلکہ اراضانی ہے۔ اس کے ہاں جس شے کو اہمیت حاصل ہے وہ بیرونی تشکیل کی تہذیب نہیں، بلکہ حیات کا وہ بھرپور تصور ہے، جو جوانی سے لے کر پیرانہ سالی تک اس کی تخلیقات میں ندی کی طرح باہر بہتا ہوا نظر آتا ہے۔ جبکہ حتیٰ فیصلے کے مطابق، جبکہ اجسام کو شعلوں کی نظر کر دیا گیا۔ تو وہ اس نظارے کو ایک لرزاں بائے کی صورت میں فعال "مکان" کے حوالے کر دیتا ہے۔ یہ ریب کلتہ "غیر کلاسیکی ہے۔ جبکہ حوریں بھی کوروت کے ہاں، جب وہ انھیں نقش کرتا ہے، اسی طرح ہوا میں رنگین پارچات کی طرح تحلیل ہو جاتی

ہیں۔ کلاسیکی مصور جب عریاں پیکر تراشتا تھا تو اس کا اس قسم کا کوئی ارادہ نہ ہوتا تھا۔

اسی دور میں یونانیوں نے اپنی تخلیقی قوتوں کو مجسمات کے لیے مخصوص کر لیا۔ وہ صرف خوبصورت اجسام کی تخلیق کرتے، جن پر جارجیا سے بوجہ تک کے نقاش بیش اپنی چابکدستی کا مظاہرہ کرتے رہتے۔ جن میں جامد حیات کی جھلکیاں نظر آتیں، ایک روانی جیسی تخلیق جو جذبات انگیزی کا وسیلہ ہو (مثلاً "روبن کے ہاں شریک حیات (فرکوٹ میں لبوس) اس کے برعکس کلاسیکی عریاں تخلیقات میں ہر قسم کی فنی قوت سے محروم ہیں۔ جہاں تک ان کے فنی معیار کا تعلق ہے، یہ پیکر تراشی یا مناظر فطرت کی تصویر کشی میں کوئی اعلیٰ مقام حاصل کرنے سے محروم رہے ہیں۔ یہ خاکی رنگ استعمال کریں یا سبز سے کوئی تاثر پیش کرنے کی کوشش کریں، اس میں مذہبیت، مستقبل یا قضاؤ قدر کا تصور پیدا نہیں ہوتا۔ وہ صرف ابتدائی تکنیکات کے ماہر ہیں۔ جب وہ اتنا کام کر لیتے ہیں تو فن ان کا ساتھ چھوڑ دیتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فنی تاریخ کی بنیاد میں ابتدائی خشت و سنگ انھیں کے مرہون منت ہیں۔ مگر جب کوئی عظیم فن کار اس ابتدائی کام کو مزید آگے بڑھانے میں کامیاب ہوتا ہے تو وہ بازی جیت لیتا ہے، اور اپنی تخلیقات میں عالم معانی شامل کر لیتا ہے۔ اسے کلاسیکی دور کے عریاں اجسام میں عکسلی مراحل کا اضافہ کرنا ہوتا ہے مگر شمالی یورپ کی تخلیقات میں ایسی کوئی کی نہیں ہوتی، جس کی وہ تکمیل کرے۔ ریم برانت نے کبھی کوئی عریاں پیکر تخلیق نہیں کیا۔ اور لیونارڈو، پیسانو، ویلاس کوئز (اور جدید مصوروں میں سیرل لینی، سارلس، اورمانیت) نے کبھی عریانی کی نقاشی نہیں کی اور اگر کبھی اس طرف توجہ کی تو وہ مناظر فطرت کے حوالے سے تھی، مجسمہ تو ہمیشہ ایک کسوٹی ہی ہوتا ہے

مگر سگنورلی، مان، ٹیکنا، بالی سیلی، بلکہ ویرڈیو جیسے فن کاروں کا ان کے تخلیقی کام کے معیار پر کبھی جائزہ نہیں لیا گیا۔ کان گراؤٹ کے وراثی مجسمے جو ۱۳۳۰ میں تخلیق ہوئے۔ اپنے مفہوم کے لحاظ سے نہایت اعلیٰ مقام کے حامل ہیں۔ جبکہ ہاتھو لوسیو کو لیونی، کان سے کوئی مقابلہ نہیں۔ جبکہ رائبل کے مجسمات (جن میں سب سے بہتر پوپ جان دوم ہے جو کہ سبائین پیو مہود، لوسی کے زیر اثر تخلیق کیا گیا) کو بطور تخلیق بالکل نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔ یہ لیونارڈو کا کارنامہ تھا کہ پیکر بطور فن سمجھنے کی بجائے لگا۔ برجستہ کاری اور روغنی نقاشی میں ایک لطیف فرق ہے۔ فی الحقیقت جیووانی بلینی کی تخلیق ڈو کے (لورے ڈانو) سب سے پہلا عظیم روغنی نقش ہے۔ اس میں بھی مغربی فاؤنڈی ثقافت کے خلاف نشاۃ ثانیہ کا مخالفانہ کردار واضح ہے۔ فلورنس کے واقعات رومی پیکر سازی کے اسلوب کو ختم کرنے کے لیے کوشاں ہیں (متاخر کلاسیکی فن کے مقصد کے زیر اثر نمایاں وہ نیم مجسمے ہیں جو سیزر کے نام پر منسوب ہیں) بہر حال عریانی کو بطور انسانی علامت کی قبولیت کی مخالفت کی گئی۔ منطقی طور پر نشاۃ ثانیہ کا تمام فن قیاسی روایات سے خالی ہے۔ اس کے باوجود بھی فاؤنڈی ثقافت میں اس کا مضبوط داخلی خلیہ دھارا ہمیشہ موجود رہا ہے۔ نہ صرف یہ کہ یہ اثر تصباتی سطح پر تھا، بلکہ بڑے اور عظیم فن کاروں میں بھی اس کے اثرات پائے گئے۔ یہ ایک رومی روایت تھی۔ جس میں کبھی وقفہ نہیں آیا۔ شمالی رومی فن کی قیافہ شناسی نے جنوب کے عریاں فن کی بھی

سمارت حاصل کر لی۔ یہ عنصر اجنبی ضرور تھا، مگر اپنا لیا گیا۔ یہ مجسمات ایسے نہیں کہ ہم سے ہم کلام ہوں مگر اپنی محدود سطوحات کے اندر جامد اشیا ہیں۔ جو کچھ ہمیں اس گونگے پن میں ملتا ہے۔ وہ صرف چہرے سے عریاں ہو کر باقی جسم میں پھیل جاتا ہے اور چشم بینا اس عریانی میں بھی رومی لبوسات کے ساتھ ہم آہنگی کا نظارہ کر لیتی ہے۔ یہ دونوں عناصر صرف لفافے ہیں۔ کوئی بھی حدود کا تعین نہیں کرتا۔ مائل ۱۔ نیچلو کے تخلیق کردہ پیکر جو میڈیسی گرسے میں رکھے گئے ہیں، سر ہٹا کر روح کی صدا ہیں۔ مگر سب سے بڑھ کر ہر سر خواہ وہ نقاشی کا نتیجہ ہو یا سنگ تراشی کا، پیکر کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ خواہ وہ سر کسی دیوتا کا ہو یا بزرگ کا۔ اسے روزے لیوڈون نیلو، پینے ڈیو، ڈی۔ مائو، مینوڈی فیسل کے تیار کردہ مجسمے اپنی روح کے لحاظ سے دان آنک، میم لنک اور قدیم رینی اساتذہ کے مجسمات سے اس قدر قریب ہیں کہ کبھی کبھی تو ان کی علیحدہ شناخت بھی ممکن نہیں رہتی۔ میں یقین سے کہتا ہوں کہ ایسی کوئی شناخت نہ ہے، نہ ہو سکتی ہے۔ نیز نشاۃ ثانیہ کے دور کی کوئی بھی مجسمہ سازی، صرف فن کارانہ جذباتیت کی مظہر ہے، اور پلازو سٹوڈی کے درباری فن کو لومیا ڈی لاززی اور پیر وینی کو سباز تک صرف چہرہ انسانی کی تشکیل کی مہارت حاصل ہے۔ فن تعمیر میں ششی ثقافت کے دوران نیا کام مفقود ہے۔ یہ ممکن تھا کہ وہ رومی رواجات کے خلاف کوئی اپنا راستہ نکال سکتے، مگر مجسمہ سازی میں ایسا نہیں ہو سکا۔ یہ صرف فاؤنڈی ثقافت کے مقدر میں تھا کہ وہ ایسا کر سکتی۔ مائل ۱۔ نیچلو نے اس فرض ضمنی کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ اور صبر سے صنعتی مجسمہ سازی میں مصروف رہا۔ اس نے اپنے آپ کو رومی پیکر تراشی میں مصروف رکھنا مناسب نہ سمجھا، اس کا بنایا ہوا بیڈل کا مجسمہ، اس کے بنائے ہوئے ڈی میڈیسی تک نہیں پہنچتا، جبکہ اس کا آخری عہد میں تراشیدہ پیکر بورنی سیلی حقیقت کے بالکل قریب ہے اور دیانت دارانہ رائے کے تحت رومی روایت کا حصہ ہے۔ مائل ۱۔ نیچلو کے بنائے ہوئے سر تشیلی اور باروق کی روایت کے عین مطابق ہیں۔ مگر ان کا یونانی پیکر تراشی سے مشابہت سطحی نوعیت کی ہے۔ ڈونا نیلو کے اوزانوشم پیکر کو کتنا بھی بلند مقام دیں، مناسب ہے۔ غالباً وہ اس عہد کی بہترین تخلیق ہے اور اس دائرہ کار میں یکتا ہے۔ یہ سلسلہ ہے کہ وینس کے مجسمات کے ساتھ اس کا کوئی مقام نہیں۔

یہ امر اس قابل ہے کہ ملحوظ خاطر رہے کہ رومی مجسمات پر غلبہ حاصل کرنے یا کم غلبے کی خواہش کے حصول کے لیے کلاسیکی عریانی کو اختیار کرنا ایک ایسا فعل ہے، جو کبھی بھی تاریخ فن میں اپنی جگہ نہیں بنا سکتا۔ اس خواہش کی وجہ تجزیہ ذات میں کوتاہی اور رومی فنی مزاج سے عدم واقفیت ہے۔ نشاۃ ثانیہ کے پیرو کار روحانی ارتقاء سے ناواقف تھے۔ وہ صرف خارجی عالم میں رہنا چاہتے تھے اور اس کے نتیجے میں پندرہویں صدی کے فن کاروں کے نصیب جاگے اور دانستے کے واثقانو (حیات جدید) اور مائل ۱۔ نیچلو کے مابین کوئی شاعرانہ غلط فہمی نہیں۔ کسی نے اس درجے کا عمدہ ذاتی سوا کی ادب تخلیق نہیں کیا۔ نشاۃ ثانیہ کا فن کار اور انسان پسند ایک خاص قسم کا مغربی باشندہ ہے۔ جسے تنہائی کے مطالب کا اور اک نہیں۔ اس نے اپنی حیات کا اسلوب دربار شہابی کے زیر سایہ مضیق کیا۔ اس کے تمام احساسات اور تاثرات عوامی تھے۔ اس کی نہ تو کوئی خفیہ بے صبری کا معاملہ تھا، نہ کوئی پہلو خفیہ تھا۔ جب کہ اس کے برخلاف ہالینڈ کے ان کے ہم عصر ان کے فن پاروں کے سائے میں آگے بڑھتے رہے۔ غالباً یہ عرض کرنا روا ہوگا کہ اس کا

باعث یہ تھا کہ علامتی تاریخ کا فاصلہ 'دو رانیہ' تحفظ اور غور و فکر 'ریاست' وغیرہ ہر شے نشاۃ ثانیہ کی لوح سے غائب ہو چکی تھی اور نشاۃ ثانیہ نے اس پر کبھی غور نہیں کیا۔ اور متلون فکورتس میں (جس کے سب چھوٹے بڑے فن کاروں سے اچھا سلوک نہ کیا گیا) اور جن کی سیاسی اہلیت کی کم مائی آشکارا تھی اور دوسری مغربی ریاستوں کے مقابلے میں ان کا مقام عجیب و غریب تھا اور عام طور پر جو کچھ بھی رومی اسلوب کے خلاف ہوتا (یعنی جو کچھ بھی روایات کے مطابق نہ ہوتا) اس میں روح بڑی شدت سے عوامی مزاج کے مطابق اظہار کرتی۔ ریاست نے خالص یونانی فن کی ترویج کے لیے خاصی مدد کی۔ میڈیسی کے سوراتی نس 'سنورز اس' 'بور جیاس' 'مالا سٹاز' اور تباہ شدہ جمہوریتوں میں یہ رجحان جاری رہا۔ صرف جنوبی شہروں میں پیکر تراشی نے کوئی مقبولیت حاصل نہ کی اور جنوبی موسیقی غالب رہی اور رومی اور باردوقی اتحاد قائم رہا۔

وہ مقامات جبوانی اور بے لینی تھے۔ نشاۃ ثانیہ ان مقامات میں فنون لطیفہ کی غیر ماہرانہ قدردانی پر عمل پیرا رہی۔ پیکر تراشی کے ہنرمیں مہارت اور اس کے ساتھ نازک حکمت عملی اور سیاسی اقتدار کی طوالت کی خواہش۔ دینس میں یہ سب کچھ تھا۔

(۴)

نشاۃ ثانیہ کی بنیاد سرکشی پر تھی اس لیے اس میں گمراہی نہ تھی۔ یہ ایک ایسا جہان نو تھا جس میں نظریات تو بہت تھے مگر عمل کچھ نہ تھا۔ اور رومی اور باردوق فنون کے قطعاً برعکس یہ ایک نظریاتی تحریک تھی۔ اس لیے اس میں نظریاتی عزم کو بہت اہمیت حاصل تھی۔ اور قوت عمل کو ثانوی حیثیت حاصل رہی۔ (نظریات اکثر عمل پر غالب رہے)۔ مگر یہ حقیقت اپنی جگہ پر ہے کہ تمام فنون کو انفرادی حیثیت سے کلاسیکی فنون کے تابع بنانے کی کوشش ناکام رہی اور اس کی وجہ سے ان کے امکانات کا داخلی ذخیرہ غریب سے غریب تر ہو گیا۔ اس لیے کہ نشاۃ ثانیہ کے موضوعات عظیم نہ تھے بلکہ فطرتاً اوسط درجے کے تھے۔ صرف اس کے صاف صاف انداز اظہار کی وجہ سے اس کی طرف توجہ کی گئی اور اس کے نتیجے میں ہم رومی پہلوانی کے فن سے محروم ہو گئے اور بے عملی کے مسائل جو ایش اور فلیس مدارس کی خصوصیت تھے غالب آ گئے نشاۃ ثانیہ کی تمام دلچسپی اور وضاحت کی بنیاد فرار پر ہے۔ شدید تذبذب کے تحت فرار جس میں مغالطہ آمیز سادہ قواعد نے مدد دی۔ میملنک کے داغیت پسند لوگ یا گردنی والد کی قوت یا وہ حالات جو نسکی نظام عالم نے پیدا کیے نشاۃ ثانیہ کے لیے تباہ کن ہوتے۔ ان حالات میں وہ اپنی قوت پیدا نہ کر سکتے۔ ہاں ان کے خلاف چل کر وہ کامیاب ہو سکتے۔ چونکہ ہمیں نشاۃ ثانیہ کے ماہرین میں کوئی کزردی نظر نہیں آتی۔ اس لیے ہم ان کی انسان دوستی کو بہت بڑھا چڑھا کر پیش کرتے ہیں۔ رومیوں میں اور باردوق میں عظیم فن کار پیدا ہوئے۔ جنہوں نے فن کو ترقی دی اور اس کے اسلوب اظہار کی تکمیل کی۔ مگر نشاۃ ثانیہ نے صرف فن کی بربادی کا سامنا پیدا کیا۔

لہذا یہ لیونارڈو رائٹ اور مائل ا۔ نیچلو ہی دانتے کے بعد اطالیہ کے عظیم انسان تھے۔ کیا یہ عجیب نہیں کہ رومی اساتذہ فن کے مابین --- جو محض اپنے اپنے فن کے خاموش کارکن تھے اور پھر بھی انہوں نے نمایاں کامیابیاں حاصل کیں۔ جو ان کے متعلقہ میدانوں اور روایات کے تحت حاصل کرنا ممکن تھیں۔ اور ۱۶۰۰ء کے ڈچ اور وینس کے فنکار۔۔۔ ان سب میں مذکور تین فنکار ایسے تھے جنہیں نقاش یا بت تراش کہنے کی بجائے مفکرین کہنا چاہیے۔ ان لوگوں نے اپنی ضرورت کے تحت نہ صرف دستیاب فنی ذرائع کے اظہار میں مشغول رکھا، مگر اس کے علاوہ بھی ہزاروں دیگر مشاغل میں مصروف رہے۔ یہ دائمی بے آرام لوگ تھے اور غیر مطمئن بھی اور وہ اپنے مقاصد یعنی عالم تکون کی روح پر سے پردہ اٹھانے کے لیے ہر وقت بے چین رہتے تھے۔ کیا اس کا یہ مطلب نہیں۔۔۔ کہ ان لوگوں کے لیے نشاۃ ثانیہ میں کوئی مقام نہ تھا؟ ان میں سے ہر ایک اپنے دستور کے مطابق ہر ایک اپنے الیاتی سراب کے تعاقب میں یہ تینوں دیودقامت فنکار اس جدوجہد میں گم رہے کہ وہ مقدونیہ کے منوم کے مطابق کلاسیک تخلیق کریں۔ اور پھر یہی لوگ تھے جنہوں نے کسی نہ کسی طرح سے رافیل اپنے تسلسل کار میں اور لیونارڈو سطوحات کی ترئین میں اور مائل ا۔ نیچلو تجسیمات میں اپنے اپنے خوابوں کی تکمیل کی۔ بعض غلطی خوردہ ناقدین ان میں فاضل نقطہ آغاز کی تلاش کرتے ہیں۔ جو انہوں نے ارادہ کیا وہ یہ تھا کہ نسبت مناسب کو تبدیل کیا جائے۔ تصویر کشی میں روشنی اور ہوا کے اثرات کو ظاہر کیا جائے اور خالص مکان کے اظہار کے لیے اقلیدی رسم کے لحاظ رکھا جائے۔ مگر نہ تو انہوں نے اور نہ ہی ان کے کسی اور معاصر نے اقلیدی نوعیت کی جامہ تکمیل کی۔ کیونکہ یہ حرکت صرف ایک دفعہ ممکن تھی جو ایجنز میں کی جا چکی۔ ان کے ہر عمل میں پوشیدہ موسیقی کا احساس رہتا ہے۔ ان کی ہر صورت میں متحرک معیار فاصلہ اور عمق کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ وہ فیڈیا نہیں بلکہ ہلیسٹریا کی راہ پر گامزن ہیں۔ اور وہ اس منزل پر رومی کنڈرات پار کر کے نہیں آئے۔ بلکہ گرجے کی خاموش موسیقی کے ذریعے منزل حاصل کی۔ رافیل نے فلورنس کی برجستہ کاری کو پگھلا دیا۔ مائل ا۔ نیچلو نے پیکر تراشی کو ترقی دی اور لیونارڈو نے ان خوابوں کو پورا کیا جو ریم برانت اور بارخ نے دیکھے تھے۔ انہوں نے اپنے دور کے تصورات کو نہ صرف حقیقت بخشی بلکہ انہیں بلند کیا اور بلندی کے ساتھ ساتھ ان کی قطعیت میں اضافہ ہوا۔

رومی اور باردوق فنون حقیقت کے قریب تھے۔ یعنی اپنا مقام رکھتے تھے۔ مگر نشاۃ ثانیہ محض ایک تصور تھا جس کا حصول ممکن نہ تھا۔ بلکہ محض ایک دور کے تخیلات پر تیر رہا تھا۔ جیائو رومی ہے اور تیان باردوق ہے۔ مائل ا۔ نیچلو ایک نشاۃ ثانیہ کا فن کار ہوتا مگر وہ اس میں ناکام رہا۔ کیونکہ اس کے خیر میں صنعت پوشیدہ تھی۔ وہ اپنی تمام آرزوؤں کے باوجود تصویر روح سے مات کھا گیا۔ اور تصویر روح بھی جس میں کہ شمالی مکان کے تصورات کا تاثر مضر تھا کامیاب نہ ہوا۔ ۱۵۲۰ء میں یہ خوبصورت تناسب کا خالص قاعدہ جو کہ شعوری طور پر کلاسیکی تھا جامہ اور رسمی سمجھا گیا۔ سنگلوپر لگائے گئے کارلس خالص کلاسیکی نوعیت کے تھے جبکہ پلازو فرنیس کا پیش منظر بلاشبہ نشاۃ ثانیہ کے اصولوں پر مبنی تھا۔ اس کی شکل تبدیل کردی گئی۔ مگر پھر بھی فنکار کا اپنا خیال تھا کہ یہ یونانیوں اور رومیوں کی تعمیرات کے مقابلے میں بلند پایہ تھا۔

جیسا کہ پیر ارج کو پہلا ماہر فن سمجھا جاتا ہے۔ اسی اصول کے تحت مائل ۱۔ نچیلو آخری قرار دیا جاتا ہے۔ یہ دونوں فلورنس کے وہ ماہر فن تھے۔ جنہوں نے قدیم فن کی انتہائی سکون سے حفاظت کی۔ مگر اسے خلوص یا وارفتگی نہیں کہا جاسکتا۔ فراسکی عیسائی اور انجیلیک مسک سے متعلق جو اپنی شریفانہ عادات اور تقدیس کے لیے بچانے جاتے ہیں، جس پر جنوبی یورپ کی لطافت جو نشاۃ ثانیہ کی پیداوار ہے، مٹی ہے اور اس کے اثرات اس سے زیادہ گہرے ہیں، جتنا کہ اب تک سمجھا جا رہا ہے۔ اس کا اس دور میں خاتمہ ہو گیا اور تحریک اصلاح کلیسا کے خلاف ایک طاقت ور تحریک کا بے پناہ قوت، شان و شوکت اور لطف و خوبی سے آغاز ہوا۔ جس کے لیے مائل ۱۔ نچیلو کی تخلیقات نے پہلے ہی راہ ہموار کر دی تھی۔ نشاۃ ثانیہ کے کچھ پہلو ضرور ایسے ہیں، جو کلاسیک کے جاسکتے ہیں۔ مگر فی الواقع یہ جرمن عیسائیوں کے عالمی احساس کی ترجمان تھی۔ جیسا کہ ہم پہلے ذکر کر چکے ہیں کہ گول عراب اور ستونوں کی یکجائی جو کہ فلورنس کا پسندیدہ ذوق تھا، فی الحقیقت شاہی ایجاد تھی۔ مگر پندرہویں صدی کے نیم کو رنسی ستونوں کا ردی کنڈرات سے موازنہ کریں۔ مگر یہ یاد رکھیں کہ یہ کنڈرات پہلے سے موجود تھے اور اسی مقام پر تھے۔ مائل ۱۔ نچیلو کسی کے ساتھ اشتراک کے لیے تیار نہ تھا۔ اس کی تنہا وضاحت تھی جو پوری ہوئی۔ رمی پابندی کا وہ مذہب کی حد تک قائل تھا۔ (یہ جنوبی صرف اسی تک محدود تھی) اس کے علاوہ اس کی کوئی اور خواہش نہ تھی، اور اس تنہائی پسند بزدل پہلوان کی جدوجہد کی یہی وضاحت تھی۔ یقیناً وہ ہمارے فن میں سب سے زیادہ غمزہ انسان تھا۔ ریزہ ریزہ، شکست خوردہ اور غیر مطمئن ہونے کے باوجود وہ اپنی تخلیقی صورتوں میں خوف ناک تھا اور اس کے ہم عصر اس سے خوف زدہ رہتے۔ اس کی فطرت کا نصف پیکر تراشی کی طرف راغب تھا۔ اور اس میں وہ کلاسیک طریق کار کی پابندی کرتا۔ ہم سب جانتے ہیں کہ جب حال ہی میں لوگوں کی دریافت ہوئی تو اس پر کیا تاثرات مرتب ہوئے۔ اس مردہ فن میں اپنی جھین کے ساتھ جتنی محنت اس نے کی، کسی اور سے نہ ہو سکی۔ جو کچھ بھی اس سے ہوسکا وہ پیکر تراشی کے فن کے لیے تھا۔ گویا وہ اس فن کی ترویج کے لیے اس دنیا میں تنہا کوشاں رہا۔ اس نے دنیا کو ایک بڑی طشتی کے طور پر پیش کیا۔ یہ دسی عنصر ہے جو گوتے نے فاؤنٹ کے دوسرے حصے میں پیلینا کو واپس لا کر ڈراے میں شامل کیا۔ شکی دنیا میں جس میں حال ہی سب سے زیادہ طاقت ور اور حسی اور مجسم حقیقت ہے۔ جب مائل ۱۔ نچیلو سستی چھت پر نقاشی کر رہا تھا۔ تو اس کی آرزو تھی کہ وہ فنی وجود کو اپنے قبضے میں لے کر اس کی تصویر بنادے۔ بڑے بڑے شیب و فراز، کھلے میدان اور عیاں اشکال کی زیادہ سے زیادہ قربت کو رنگوں کی مانت سے مصور کر دے۔ کیا وہ کفر کی آزادی کے لیے آخری کوشش کر رہا تھا؟ وہ کفر جو نشاۃ ثانیہ کے قریب سے قائم ہوا تھا۔ یہ خود اس کی ذات میں موجود تھا۔ مگر اسی کے اندر ایک ثانوی روح بھی موجود تھی۔ یہ ردی عیسائی دانستہ کی روح تھی اور بلند درجے کی موسیقی کی روح، جو اسے مختلف سمت میں کھینچ رہی تھی۔ لہذا اس کا منصوبہ مابعد الہیاتی انداز میں نخل ہو گیا۔

یہ اس کی آخری کوشش تھی، جو اس نے ایک فن کار کی شخصیت کو پھر کی زبان میں پیش کرنے کے

لے کی، مگر اقلیدی مواد نے اسے ناکام بنا دیا۔ اس کا رجحان یونانی نہ تھا۔ مگر جب بھی وہ کسی مجسمے کی ساخت کے لیے جھین ہاتھ میں لیتا، تو اس کے احساس تلاش و جستجو کو روایتی اختلاف کا سامنا کرنا پڑتا۔ اور وہ جو چاہتا حاصل نہ کر سکتا۔ اس کے فن پاروں کی یہی کیفیت ہے۔ کیونکہ فیڈیا کے سنگ مرمر کے اگرچہ کائناتی وجود کے حامل ہیں، مگر ان میں ہیبت کی کمی ہے۔ پگ میلین اور غلاطیہ کی کمانی 'فن کی روح کی ترجمانی کرتی ہے، مگر مائل ۱۔ نچیلو کے مرمری شاہکار کسی دشمن کے نیچے دبے رہے۔ لہذا اس کے لیے ناگزیر تھا کہ وہ اسی طرح جیل سے اپنے تصورات پیش کرتا۔ جیسا کہ سیکفرائڈ ہڈن ہڈے کا تصور پیش کیا۔ ہر شخص جانتا ہے کہ اس کے کام کا انداز کیا تھا۔ وہ پتھر کے کسی کندے کو ٹھنڈے دل سے چار اطراف سے اور مطلوبہ شکل کے ہر پہلو کو مد نظر رکھتے ہوئے کام کا آغاز نہ کرتا، بلکہ وہ مبر سے سامنے کے حصے سے کام کا آغاز کرتا۔ گویا وہ اسی میں مکان کا مشاہدہ کرتا اور مادے کو تہ در تہ کاٹنا شروع کر دیتا۔ اور اس وقت تک کاٹتا رہتا جبکہ اس کی مطلوبہ شکل سامنے آجاتی۔ جبکہ دوسرے ارکان اپنے مجسمات کے کان سے پتھر حاصل کر کے آہستہ آہستہ اپنے کام کی تکمیل کرتے۔ اس سے قبل غالباً کسی نے عالم نکون کی سب سے خوفناک شے، یعنی موت کا تصور یا اس ارادے سے پیش نہیں کیا کہ اس پر قابو پایا جائے۔ دنیا میں ایسا اور کوئی فن کار نہیں گذرا، جس کا پتھر سے اتنا قریبی رشتہ ہو۔ جتنا کہ مائل ۱۔ نچیلو کا تھا۔ وہ رشتہ قریبی بھی تھا اور شدت آمیز مالکانہ بھی۔ اس کے نزدیک یہ موت کی علامت تھی۔ اس کے اندر ہر وقت ایک دیو فطرت جذبہ کار فرما رہتا کہ وہ موت پر قابو پالے۔ خواہ وہ بت بنا رہا ہو یا پتھروں سے عمارت کی تعمیر کر رہا ہو۔ یہ اپنے عہد کا واحد فنکار ہے جس نے صرف سنگ مرمر پر کام کیا ہے، کالسی مجبور کرتی ہے کہ مروجہ رجحانات کی پابندی کی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے ہم عصروں اور نرم مزاج یونانیوں میں کالسی کا استعمال بہت مقبول رہا۔ مگر یہ دیو قامت فن کا وہ ان سے الگ تھلک رہا۔

کلاسیک پیکر سازوں نے اپنے عہد کا حال جسمانی صورت میں تخلیق کیا۔ مگر فاؤنسی انسان کرنے کا اہل نہ تھا۔ یہی وہ مرحلہ ہے۔ جو محبت کے معاملات میں فاؤنسی انسان عورت اور مرد کے مابین ابتدائی ارتباط کی تلاش کرتا ہے۔ مگر دانستہ کے ہاں اس عظیم محبت کی علامت ایک محافظ ماں کی ہے۔ مائل ۱۔ نچیلو کی غلطی جونی تمون سے سرزد ہوئی، وہ غیر کلاسیک ہے اور اس کا امکان بھی تھا۔ وہ ذیلی انواع کی حیات کا تو قائل ہے، مگر ان میں ادراک اور حرکت کا قائل نہیں۔ اس نے عریاں مجسمات بنائے۔ جن میں یونانی بت پر قربانی بہت نمایاں ہے۔ مگر وہ ان میں روح کے ہونے سے انکاری ہے۔ یا صرف ظاہری صورت کو بہت زیادہ نمایاں کرتا ہے۔ وہ لامتناہیت کا اسی طرح اظہار کرتا ہے، جس طرح کہ یونانی توازن اور قاعدے کا خیال رکھتے تھے۔ کیونکہ وہ ماضی اور مستقبل کا بھی خیال رکھتا ہے۔ جبکہ یونانی صرف حال کے قائل تھے۔ کلاسیک آنکھ مٹائی کو اپنی ذات تک محدود رکھتی ہے۔ مگر مائل ۱۔ نچیلو روحانی آنکھ سے دیکھتا تھا۔ اور اس نے اس طرح پیش منظر کی حسائیت کو عبور کر لیا اور آخر کار ناگزیر حالات میں اس نے اس فن سے منسلک پابندیوں کو توڑ دیا۔ اس کے عزم تکمیل کے لیے سنگ مرمر بہت معمولی شے ثابت ہوا۔ اس نے پیکر تراشی چھوڑ دی اور معماری اختیار کر لی۔ جب وہ بوڑھا ہو گیا، جب وہ صرف سنی لاماصل میں جلا تھا، اور روڈان کی کتواری

جیسی تخلیقات میں مشغول تھا اور سخت چھروں سے پیکر تراشنے ترک کر چکا تھا۔ تو اس کی تخلیقات میں تمام نعمانی رجحان نکل کر باہر آگئے اور بالاخر کئی موسیقی کا رجحان دبایا نہ جاسکا۔ اور وہ اس فن سے غیر مطمئن ہو گیا جس کی اس نے عمر بھر خدمت کی تھی۔ پھر بھی اس پر اعلیٰ ذات کا بے تاب جذبہ غالب رہا۔ اس نے نشاۃ ثانیہ کے قوانین معماری ترک کر دیے اور رومی باروق فن تعمیر کی طرف مائل ہو گیا۔ کیونکہ مادے اور ہیئت کا ارتباط توانائی اور مادے کے اختلاف میں تبدیل ہو گئی۔ اس نے ستونوں کو یکجا اکٹھا کیا یا انہیں طاقتوں کی طرف منتقل کر دیا۔ اس نے مختلف منازل کو توڑ کر ان میں مسالہ بھر دیا۔ اور دیواروں کا نقشہ انہیں باہر کی طرف دھکیلتے ہوئے ان میں اٹھتی ہوئی موج کا تصور پیش کر دیا۔ اس اقدام سے کوئی فائدہ تو پیدا نہ ہوا، بلکہ اس نے محرک عناصر کو جامد بنادیا۔ اور اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ فاؤسٹی ثقافت کی موسیقی اپنی خدمات کے لحاظ سے تمام دوسرے فنون کی سردار بن گئی۔

ماکل ۱۔ نیپلو کے ساتھ مغربی پیکر تراشی کی تاریخ کا اختتام ہو گیا۔ اس کے بعد جو باقی بچا وہ یا تو غلط فہمیوں کا نتیجہ تھا یا گزشتہ دور کی باقیات۔ اس کا حقیقی وارث ہیلنسٹر ملز تھا۔

یونارڈو کسی دوسری زبان میں بات کرتا ہے۔ فی الحقیقت اس کی تخلیقی روح کا تعلق ایک صدی بعد سے ہے۔ اور وہ کسی طرح کی پابندی کے تحت نہ تھا۔ جیسا کہ ماکل ۱۔ نیپلو اپنے ہر قلبی تعلق کا پابند تھا۔ اور سکھ کے تصورات کا مقلد تھا۔ یہ واحد شخص تھا جسے نہ تو پیکر تراشی کا شوق تھا نہ فن تعمیر کا۔ اس پر تحریک نشاۃ ثانیہ کا عجیب و غریب اثر تھا کہ اس کے کام کے مطالعے اور تنقید سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اس پر یونانی اثرات بھی تھے اور اس کی تعمیرات کے بیرونی ڈھانچے میں بھی اس پر یونانی اسلوب غالب تھا۔ مگر جب یونارڈو نے تشریح الاعضاء کا مطالعہ کیا۔ تو ماکل ۱۔ نیپلو کی طرح یہ پیش منظر کی جراحی نہ تھی۔ بلکہ انسانی سطوحات کی جغرافیائی خصوصیات تھیں۔ جن کا صرف منائی کی خاطر مطالعہ کیا گیا تھا۔ مگر قیاس و قیافہ کا مطالعہ صرف اندرونی رازوں کی دریافت کے لیے کیا گیا۔ جب کہ ماکل ۱۔ نیپلو یہ کوشش کرتا ہے کہ انسانی حیات کے تمام معانی ایک زندہ جسم میں سمودے۔ یونارڈو کا مطالعہ اسے مادی حدود کے استرداد سے آگے نہیں لے جاتا۔ اگر مکان کے حوالے سے یہ بات کی جائے تو یہ معلوم ہو گا کہ یہ تاثیرت کا نقطہ آغاز ہے۔ یونارڈو، دانیلت سے آغاز کرتا ہے اور ہمارے داخلی مکان کو زیر بحث لاتا ہے مگر غور و فکر کے بعد طے کردہ متعین خطوط نہیں۔ اور جب وہ اختتام پر پہنچتا ہے، اگر وہ پہنچ سکے تو معلوم ہوتا ہے کہ رنگ کا مادہ تصویر کی اصل سطح پر ہوا کا جھونکا ہے۔ جو غیر مادی اور ناقابل بیان ہے۔ رائیل کی تصویریں سطح مستوی پر نقش ہوتی ہیں، جنہیں وہ گروہوں میں منظم کر کے پیش کرتا ہے اور مناسب پس منظر میں انہیں ختم کرتا ہے۔ مگر یونارڈو صرف مکان سے آشنا ہے، وسیع اور ازلی وابدی۔ اور اس وسعت میں اس کی تصویریں تیرتی نظر آتی ہیں، اس کے تیار کردہ ڈھانچے میں کوئی انفرادی شے ایک مجموعے کا حصہ نظر آتی ہے تو دوسری لامتناہیت کا ایک جدا کردہ ایک حصہ معلوم ہوتی ہے۔

یونارڈو نے دوران خون کا نظام دریافت کیا۔ ایسا اس نے نشاۃ ثانیہ کی روح کے زیر اثر نہیں کیا۔ اس کے برخلاف اس کی فکر کا ہر راستہ اسے اس کے اپنے عہد کے تصورات سے باہر لے گیا۔ ماکل ۱۔ نیپلو اور رائیل ایسا نہ کر سکتے تھے، کیونکہ ان کی مصوری کی چیر پھاڑ رمی اور اپنی جگہ پر قائم رہتی ہے مگر اجزا کی فعالیت میں فرق آجاتا ہے۔ اگر ریاضی کی زبان میں بات کریں، تو یہ تجزیہ کے مقابلے میں مجسم پیمائی ہے۔ کیا نشاۃ ثانیہ کا ایسے بیان مقرر کرنے سے مقصود لاشوں کی پیمائش تھی۔ نکوین کو وجود کے مقابلے میں دہارنا اور مردوں سے یہ کہنا کہ شمال یورپ کے لیے تخلیقی توانائی استعمال کریں۔ مگر یونارڈو نے روین کی طرح انسانی جسم میں زندگی تلاش کی اور یہ نہیں کہ سگوریل کی طرح انسانی جسم ہی پر مرکوز کر دی۔ اس کی دریافت۔ کو لمبے کی دریافت کی ہم عصر تھی۔ اور دونوں میں ایک نوعیت کا گمراہ تعلق ہے، کیونکہ دونوں نے لامتناہیت کو محدود مادی اور حال محض پر فتح دلائی۔ کیا کوئی یونانی بھی اپنے آپ کو ان سوالات سے وابستہ کر سکتا تھا؟ یونانیوں نے تو اپنے ملک کے متعلق بھی کبھی زیادہ نہیں سوچا، وہ نیل کے منبع کی جستجو کیا کرتے؟ یہی وہ مسائل تھے، جن کو اقلیدس اپنی قوم کے وجود کے متعلق حل نہ کر سکا، مگر اس کے برخلاف باروق کا عہد فی الحقیقت عظیم دریافتوں کا دور ہے۔ لفظ Discovery میں کلاسیکی تصورات کی نفی کا پہلو موجود ہے۔ کلاسیکی انسان اس امر کی احتیاط کرتا کہ اپنے اوپر پردہ نہ ڈالے۔ کسی کائناتی شے پر کوئی پردہ نہ ہو۔ مگر فاؤسٹی تہذیب کی یہی خصوصیت ہے کہ اس کی فطرت ہی عریانی کے خلاف ہے۔ نئی دنیا، خون کی گردش اور نظام کو پرنیکل ایک ہی دور کی دریافتیں ہیں۔ اور بنیادی طور پر یکساں ہیں اور ہر لحاظ سے مساوی بھی ہیں۔ اور بارود کی دریافت (یعنی دور مار اسلحہ) اور چھپائی (یعنی حروف کا دور رس وجود) کچھ عرصہ قبل دریافت ہوئے۔

یونارڈو سرتا پا ایک موجد تھا۔ اور اس کی فطرت ہی میں ایجاد کا جذبہ موجود تھا۔ برش، چینی، جراحی کا جمع تفریق کے لیے پینل، اور خاکہ کشی کے لیے قطب نما، اس کے لیے سب یکساں اہمیت کے حامل تھے۔ اس کے لیے ان کی وہی اہمیت تھی جو امپراطور کی کو لمبے کے لیے تھی۔ جب رائیل جلدی سے کھینچے ہوئے خاکے میں رنگ بھر لیتا ہے تو موئے قلم کی حرکت سے وہ ایک مادی جہان تخلیق کرتا ہے مگر یونارڈو اپنے سرخ چاک اور پس منظر کی تخلیق سے ہر خط میں فضائی رازوں کو آشکار کرتا ہے۔ وہ پہلا شخص تھا جس نے پرواز کو اپنا موضوع بنایا۔ آزاد فضاؤں میں بلند اور زمین کی پستیوں سے آزاد ہو کر پرواز کرنا فاؤسٹی ثقافت کی کیا سب سے بڑی آرزو نہ تھی؟ اور کیا اس عمل سے ہمارا خواب پورا نہیں ہو گیا؟ اس امر کا کبھی مشاہدہ نہیں کیا گیا کہ کیا مغربی فحاشی میں عیسائی اساطیر اس محرک کی وجہ سے نقلی عیسیٰ کی صورت میں جلوہ گر نہیں ہوئی؟ ہر وہ شے جس کی تصویر بنائی جاتی ہے، وہ بہشت بریں سے پرواز کرتی ہے اور دوزخ میں جاگرتی ہے۔ جبکہ ربانی اشیاء بادلوں کے اوپر تیرتی رہتی ہیں۔ فرشتوں اور بزرگوں کے مبارک کردہ ارضی پابندیوں سے آزادی کے لیے متواتر جدوجہد کرتے رہتے ہیں۔ یہ روحانی پرواز کی علامت ہیں اور فاؤسٹی ثقافت کے قریب اور بار نیسیوں سے دور ہیں۔

(۵)

نشاة ثانیہ کی دیواری نقاشی کی وینس کی روغنی نقاشی میں قلب ماہیت ایک روحانی مسئلہ ہے۔ اس طریق کار کے انقلاب کو سمجھنے کے لیے ہمیں بعض نازک اور لطیف خصوصیات کی بصیرت درکار ہوگی۔ مساکو کی تقریباً ہر تصویر میں جو پیڑ اور رقم خراج کے موضوع پر ہیں اور برن کا کسی کے گرجے میں محفوظ ہیں۔ اور اس بحر پور پس منظر میں جو پانکو ڈیلا فرانسسکانے فیڈر گیو کی تصویر کے لیے مہیا کیا، اور اربینو کے باستا اور پیرو جینس کی بنائی ہوئی تصویر "حضرت عیسیٰ علیہ السلام کا کلید مہیا کرنا" سے معلوم ہوتا ہے کہ کوئی بڑی تبدیلی پیدا ہو رہی ہے۔ اس کی ایک مثال وینس میں بنائی گئی رائل کی تصویر "سٹازے" ہے جس سے ہم پوری طرح سے سمجھ سکتے ہیں کہ کیا ہو رہا ہے۔ فلورنس کی دیواری نقاشی، ہر شے کو انفرادی طور پر موضوع بناتی ہے، اور ان کے مجموعی تاثر سے تعمیری پس منظر میں روح پیدا کرتی ہے۔ اس کے بخلاف روغنی نقاشی کی وسعت کا مجموعی مطالعہ کر کے اس کے ہر جزو کو اسی کے پس منظر میں پیش کرتی ہے۔ اس طریق فاؤسٹی عالمی احساس نے حسب ضرورت نئی تکنیک حاصل کر لی۔ اس نے خاکہ کشی کے اسلوب کو ترک کر دیا، جیسا کہ "اور سے" کے وقت سے اس نے قلمی ہندسہ کو ترک کر کے کیا۔ اس نے خطوط کشی پر مبنی اسلوب کو جو تعمیری محرکات سے وابستہ تھا، خالص فضائی تاثر میں بدل دیا جو کہ آواز کے زیر و بم کی رفتار اور اوزان کے مطابق نہ تھا۔ مگر نشاة ثانیہ کی شرائط فن بالعموم اس حقیقت پر مبنی تھیں کہ یا تو اس کے فن کار اپنے رجحانات ہی سے بے خبر تھے۔ یا اپنے روی مخالف اصولوں کی تکمیل نہ کر سکتے تھے۔ اس کے نتیجے میں عبوری دور مشکل اور ناقابل فہم صورت اختیار کر گیا۔ ہر فن کار نے اپنا راستہ خود منتخب کیا اور اس پر گامزن ہو گیا۔ کوئی خالی دیواروں پر روغنی نقاشی کرنے لگا اور اس طرح اپنی تخلیقات کو فنا کے نذر کر دیا۔ (مثلاً "لیونارڈو کی تصویر" آخری طعام") اسی طرح اور تصاویر جو شائع ہوئیں، اگر ان کو دیواری نقاشی جا سمجھائے (جو مائل - بخیلو سے منسوب ہیں)۔ کچھ فنکاروں نے نئی راہ نکالی۔ کچھ نے اندازہ لگایا اور قیاس آرائی کی اور کچھ منزل کی تلاش میں ناکام رہے۔ یہ ایک روح اور دست فنکار کی کش مکش تھی۔ یعنی فنکار کون سی ہیئت اختیار کرنا چاہتا تھا اور زمانہ اس سے کیا طلب کرتا تھا۔ یہ موسیقی اور صنعت کے مابین تنازع تھا۔ اس کی روشنی میں ہم آخر میں یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ لیونارڈو کی سخت کوشش کے نتیجے میں اتنی ذی کاروں "احترام تجوس" تخلیق ہوا۔ یہ نشاة ثانیہ کے کسی بھی فن کار کا دلیرانہ اور جرات آزا شاہکار ہے۔ ویم برانت کے دور میں بھی اس معیار کی کسی شے کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا تھا۔ ہر بصری شے مثلاً "خط کشی" خاکہ ترکیب اور مجموعی تاثر ہر شے سے بلند ہو کر بے خوبی سے وہ ابدی مکان کی منزلوں پر گامزن ہو گیا ہر شے کو پرنیکی سیاروں کی طرح تیرنے لگی، اور بارغ کی سرس قدیم گرجوں کی مدہم روشنی میں دوڑنے لگیں زنان کی تکنیکی امکانات میں محرک قاصدے کا تصور صرف ایسا دھڑ رہ گیا، جو بازوؤں اور ٹانگوں سے محروم ہو۔

سیٹائن میں حضرت مریم کا مجسمہ جو کہ نشاة ثانیہ کے اصولوں کے تحت بنایا گیا ہے، اس میں رائل نے اس کا خاکہ اس طرح تشکیل دیا ہے کہ ساری تصویر سامنے آجاتی ہے۔ مغربی فن کا یہ آخری شاہکار ہے اس سے قبل (اور یہی فن پارہ ہے جو رائل کو نشاة ثانیہ کے فن کاروں میں قطعاً کوئی مقام عطا نہیں کرنا) ہی داغیت کے احساس کی وجہ سے نشاة ثانیہ کے طریق کار شکستگی کے مقام تک پہنچ چکا تھا۔ اس نے اس مسئلے کے حل کے لیے کوئی خاص جدوجہد نہیں کی۔ غالباً اسے اس مسئلے کا احساس ہی نہ تھا۔ وہ اپنے فن کے تصورات کا اتنا پابند تھا کہ وہ ان سے ایک انچ بھی ادھر ادھر نہیں ہوا۔ اور اپنے عالم تصاویر میں اس نے تمام امکانات کو حاصل کر لیا۔ عام آدمی جو اسے ایک سطحی فن کار خیال کرے۔ درحقیقت اس کے طریق کار کی منصوبہ بندی سے لاعلم ہے۔ ذرا مبتدل نوعیت کی نقش کردہ کنواری کی تصویر کا مشاہدہ کریں کیا۔ کبھی آپ نے محسوس کیا ہے کہ صبح سویرے کے کم دہم بادل، جن کی ہیئت بچے کے سر کی شکل میں تبدیل ہو رہی ہے۔ اور جو مرکزی تصویر کو گھیرے ہوئے ہیں؟ یہ ولادت سے قبل کے بچے کے لیے جمع شدہ زائرین کے ازدحام ہیں، جو ولادت کے مرحلے سے گزر رہا ہے، اور کنواری ماں اسے زندگی سے برہور کر رہی ہے۔ ہمیں یہ جگہ بادل دوبارہ نظر آتے ہیں اور ان کے معانی بھی دی ہیں۔ اب یہ فاؤسٹ دوم کے آخری حیرت ناک تجربے میں پیش کی گئی ہے۔ یہی وہ صورت ہے جو رائل کو سخت ناپسند ہے۔ اس کی پر جلال غیر مقبول اس امر کا اظہار کرتی ہے کہ نشاة ثانیہ کے خلاف اس کے احساس کو فتح حاصل ہوئی ہے۔ ہم پیرو جینو کا ایک نظر میں اور اک کر لیتے ہیں۔ ہم صرف یہ سوچتے ہیں کہ ہم نے رائل کو سمجھ لیا ہے۔ اس کے خطوط کو۔۔۔۔۔ اس کے خط کشی کے اسلوب کو، جو آغاز میں کلاسیکی معلوم ہوتا ہے، وہ ایک ایسی شے ہے جو فضا میں تیرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ملکوتی، بی تصویوں کی طرح اس تخلیق میں رائل زیادہ واضح نہیں۔ وہ مائل - بخیلو سے بھی کم واضح ہے، جس کا عزم اس کے کام کے ہر حصے سے ظاہر ہوتا ہے۔ فرا بورنو لوسیس حدود کے خطوط کا مواد ابھی تک چھایا ہوا ہے۔ یہ سب کا سب پیش منظر تک محیط ہے، اور مختلف حصے کی تعین تک محدود ہے۔ مگر رائل میں خطوط خاموش متوقع اور پناہ ہیں۔ وہ استثنائی شدت و اضطراب سے لامحدود میں تحلیل ہونے کے خطر ہیں۔ یعنی مکان اور موسیقی میں گم ہونے کے لیے بے تاب ہیں۔

لیونارڈو رڈو حدود کو پار کر چکا ہے۔ اس نے مجوسی تقسیم واکرام کو موسیقی کی صورت میں قبول کر لیا ہے۔ یہ کوئی ہنگامی نہیں، بلکہ اس کے کام میں یہ پہلو پوری سنجیدگی اور اہم حالات کے تحت موجود رہتا ہے۔ اس کی تخلیق سینٹ جے دم میں بھی یہ نمایاں ہے۔ وہ خاکستری رنگ کے پس منظر سے آگے تھیں بڑھا۔ ویم برانت کے دور میں خاکستری رنگ کا استعمال ابھی ایک صدی دور تھا۔ اس کے لیے تو تکمیل اور وضاحت ارادہ کیفیت کے زیر اثر تھا۔ اور دوسری طرف اس کا ایک قدم رنگوں میں رکھا رہتا (کیونکہ یہ دور ابھی تک بالبعد البیطاعی حدود کا پابند دور تھا جس پر دیواری نقاشی کا اسلوب غالب تھا)۔ اس کے اس عمل نے ممکن تھا کہ اس کی تخلیق کی روح کو تباہ کر دیا ہوتا۔ تمام گمراہیوں کے ساتھ احساس، جس کی علامات کے طور پر روغنی نقاشی آئندہ چل کر ذریعہ بننے والی تھی۔ وہ دیواری نقاشی سے خوف زدہ تھا۔ اس کی

لامنت کی وجہ سے ممکن تھا کہ اس کے تصورات برہاد ہو جاتے۔ اس کی نقاشی کے مطالعہ سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس کا ریم برانٹ کی تیزابی نقاشی سے کتنا گہرا تعلق تھا۔ یہ ایک ایسا فن تھا جس کا آبائی وطن بھی فلورنس والوں کو معلوم نہ تھا۔ یہ ایک طرح کا معاون نغمہ تھا جسے صرف ویش والے ہی جانتے تھے۔ جو فلورنس کی روایات سے ذرا ہٹ کر ہی رہتے تھے۔ اس طرح ہر ممکن کامیابی حاصل کرنے، نئی رنگین دنیا دریافت کرنے اور عام اشیا کی جگہ مکان کو حاصل کرنے کے لیے جدوجہد کرتے۔

اسی باعث لیونارڈو بھی (لا تعداد کوششوں کے بعد) اس فیصلے پر پہنچا کہ حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے سر کا نقش نام تمام چھوڑ دیا جائے۔ جو اس نے "آخری طعام" کے واقعے کو مصور کرنے کے لیے بنایا تھا۔ اس دور کے لوگ ریم برانٹ کی مجسمہ کاری کو اس کے انداز میں سمجھنے سے قاصر تھے۔ وہ الفاظ عدالت عمارتوں کے پس منظر میں روحانی تاریخ، متحرک موئے قلم کی جنبش، روشنی اور لے کو سمجھنے کے اہل نہ تھے۔ مگر صرف لیونارڈو کو یہ عظمت حاصل تھی کہ وہ قضاؤ قدر کی ان حکمتوں کا تجزیہ کر سکتا۔ دوسرے فن کار صرف سر کی تصویریں بناتے رہے (جو ان کے اپنے اپنے مدرسہ ہائے فکر کے اصولوں کے تحت ہوتے) مگر لیونارڈو پہلا شخص تھا جس نے مجسمات کے سروں کو بولنا سکھایا اور اس غرض کے لیے قیاس قیافہ کے اصولوں سے راز کشائی کی اس کی روح مستقبل میں گم ہو چکی تھی اگرچہ اس کے جسم کا فنا پذیر حصہ اس کی آنکھیں اور ہاتھ اس کے دور کی روشنی کی تابعداری کرتے رہے، یقیناً وہ تینوں عظیم فن کاروں میں سب سے زیادہ آزاد تھا۔ وہ ان تمام پابندیوں سے آزاد ہو چکا تھا جن سے جان چھڑانے کے لیے مائل، نیچلو سخت جدوجہد کرتا رہا۔ وہ ان مسائل سے بھی آزاد تھا جو کیمیا، ہندسہ، تجزیاتی ہندسہ، علم الابدان نے پیدا کر رکھے تھے (گوئے کی زندہ فطرت پر لیونارڈو بھی یقین رکھتا تھا) اسلحہ سازی کے اصول اور طریق کار اسے سب معلوم تھے۔ وہ ڈیورا سے زیادہ گہرا اور تیزان سے زیادہ دلیر تھا اور اپنے عہد کے کسی بھی شخص سے زیادہ جامعیت کا مالک رکھتا تھا۔ وہ نیم مجسمات کا فن کار تھا مائل، نیچلو کا تراشیدہ متاخر مجسمہ، بھی ایسا ہی تھا۔ لیکن اس کا مفہوم مختلف تھا، نئے گوئے کے دور میں پیدا کرنا مشکل تھا۔ کیونکہ آخری طعام کی محفل متعدد بارین چکی تھی۔ اور اپنا کمال ظاہر کر چکی تھی۔ مائل، نیچلو نے مرہ گھوڑے میں جان ڈالنے کی کوشش کی، لیونارڈو نے اپنے فن میں مستقبل کو شامل کر کے نیا میدان پیدا کر لیا۔ گوئے نے پیش گوئی کی کہ اب دنیا کا کوئی نیا نقش تیار نہ ہو گا۔ ان لوگوں کے دور کے آغاز اور انجام کے مابین فاضلی ثقافت کی صدیاں اپنا جھنڈا گاڑے ہوئے ہیں۔

(۶)

اب صرف یہ باقی رہ گیا ہے کہ ان کا مرانوں کے دور میں مغربی ثقافت کے اہم کرداروں پر روشنی ڈالی جائے۔ اس کے لیے ہمیں تمام تاریخ کو کھنگالنے کی ضرورت ہو گی۔ ہم نے فن کو بطور اہم ترین موضوع

سمجھنے کے متعلق سمجھ لیا ہے۔ ارتقاء کی کمائی کو اب ہم علت و معلول کے عمل کے تحت نہیں پرکھتے۔ اس کی بجائے ہم نے ہر فن کی منزل یا قضاؤ قدر کا تعین کر لیا ہے۔ اور فن کو ثقافت کا جسد نامی ہونا قبول کر لیا ہے جن کو پیدا ہونا ہے جو ان ہوتا ہے اور ہمیشہ کے لیے مرنا ہے۔

جب نشاۃ ثانیہ ----- اس کا آخری سراب --- ختم ہو چکی تو مغربی ثقافت کی روح نے اپنے پندہ شعور اپنی قوت اپنے امکانات میں پختگی حاصل کر لی۔ اس نے فنون کا بھی انتخاب کر لیا۔ متاخر دور میں بارون بھی انتہائی جانتے تھے۔ جتنا کہ آئی اوئی جانتے تھے اس فن کی جو بھی صوری زبان تھی اس کی کوئی اہمیت نہ تھی جب کوئی مذہب فلسفے پر مبنی ہو تو اس کے فن کا مذہبی فلسفہ ہونا ضروری ہے۔ گم نام مدرسہ ہائے فکر کی جگہ عظیم ماہرین لے لیتے ہیں۔ جب کبھی کوئی ثقافت اپنے عروج پر ہوتی ہے تو عظیم فن کاروں کا ایک گروہ بے شمار فنون کو ترقی دینے کے لیے موجود ہوتا ہے۔ جو ایک جماعت کی طرح باہم ربط رکھتے ہیں جس کی بنیاد وہ ارفع و اعلیٰ علاماتی نظام ہوتا ہے جو متعلقہ معاشرے میں مروج ہوتا ہے۔ شکی گروہ جس نے ظروف کی نقاشی، دیواری برجستہ کاری، قطار در قطار ستونوں کا فن، انتہائی ڈرامہ اور رقص ایجاد کیے، اچانک عوام مجسمات کی طرف مائل ہو گیا۔ مگر فاضلی فن کاروں کا گروہ اس کے برعکس خالص مکانی لائٹنابیت اور مزامیری موسیقی کی کشش ثقل کے گرد مجتمع ہو گیا۔ اس مرکز سے نورانی شعاعوں کے دھماکے روحانی عالم صوری کی طرف نکلتے ہیں۔ اور تمام اس میں شامل ہو جاتے ہیں اور اس طرح ادبی ریاضیاتی ناما بنانا بننے ہیں۔ ہماری متحرک طبیعات، بیوعیت کی تبلیغ اور ہمارے مشہور نعرے "ترقی" کی قوت اور مشینوں کا جدید ہنر، سینک کاری کا معاشی نظام، اور شاہان سفارت کاری پر مبنی ریاست سب کے سب ایک ہی روحانی تجربے کے مختلف اجزاء قرار پاتے ہیں۔ اس تجربے کا آغاز تو کلیسیا کے داخلی سرنگل کی لے سے ہوتا ہے مگر انجام دینے کے نشان اور پرسی فال پر ہوتا ہے۔ لامحدود مکان پر فنی غلبے یا فتح کا احساس ۱۵۵۰ء سے ہوا۔ صنعت تو مائل، نیچلو کے ساتھ ہی ختم ہو گئی جبکہ روم میں سطح پائی، ریاضی کی ایک اہم شاخ بننے والی تھی مگر اس وقت تک اس کی کوئی حیثیت نہ تھی۔ اسی عہد میں ویش میں زیریوں کے نظریات توازن، اور معاون موسیقی (۱۵۵۸ء) پیدا ہو رہے تھے۔ اور باسو کینشو کا رواج ہو رہا تھا۔ جو عالم آواز میں تناظر اور تجزیے کے لیے موزوں ثابت ہوا اور اسے موجودہ موسیقی کی بن قرار دیا گیا۔ یہی وہ عہد تھا جس میں احصائے ریاضی کا آغاز ہونے والا تھا۔

روغنی نقاشی اور مزامیری موسیقی لائٹنابی مکان کے فنون، اب فنون لطیفہ کے حدود میں داخل ہو رہے ہیں لہذا اس کے نتیجے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اقلیدی فن اور کلاسیکی ثقافت کے دو اہم عناصر بھی وجود میں آئے۔ یعنی مجسمہ سازی اور دیواری نقاشی۔ ان کی کاروائی کا عہد ۶۰۰ ق م تھا۔ اس سے آگے بڑھ کر یہ نقاشی کا فن تھا جس سے پہلے پختگی حاصل کی۔ کیونکہ نقلی مجسمہ سازی کے مقابلے میں کسی سطح پر نقاشی کرنا مقابلاً آسان ہے۔ ۱۵۵۰ء سے ۱۶۵۰ء کا عرصہ مکمل طور پر روغنی نقاشی اور دیواری نقاشی اور ظروف پر نقش و نگار کا عمل چھٹی صدی قبل مسیح میں مروج ہوا جس میں مکان اور جسم کا علامتی نظام ایک معاملے میں

تاتاری بنیادوں پر قائم ہوا اور دوسرے میں اس کی بنیاد توازن پر رکھی گئی۔ اس فرق کی صرف نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ کیونکہ تصویر کشی میں اس کا کھل کر خیال نہیں رکھا گیا۔ البتہ ان بنیادوں پر ہی ان فنون کا علامتی نظام ظاہر ہوتا ہے۔ (یعنی وسعت میں ان کے امکانات) جیسا کہ مصور سطح پر سراب کا تصور ظاہر کرنا اور نصب العین متعین کرنا ممکن ہے، فن خواہ کلاسیکی ہو یا مغربی، مقصد کی تکمیل دونوں صورتوں میں باسانی ممکن نہیں ہوتی، لہذا ایسے نامکمل تعینات ثقافت کے آئندہ آنے والے مراحل کے لیے چھوڑ دیئے جاتے ہیں تاکہ وہ حصول کمال یا چوٹی پر پہنچنے کے لیے استاد چٹانوں سے زور آزمائی کر لیں۔ کوئی عظیم اسلوب جب تکمیل کے قریب پہنچتا ہے تو آرائشی اور علامتی خوبیوں کی تلاش اور تزئین میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اور اس طرح عظیم فنون لطیفہ کی سادگی اور وضاحت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ ۱۶۷۰ء کے قریب جب نیوٹن اور لیے نیز احصائے تفرقی دریافت کر رہے تھے۔ روغنی نقاشی اپنی امکانی حدود تک پہنچ چکی تھی۔ اس کے آخری فن کار یا تو مر چکے تھے یا مر رہے تھے۔ (والس کوئز ۱۶۶۰ء، پوسن ۱۶۶۵ء، فرانز ہال ۱۶۶۶ء، ریم برانت ۱۶۶۹ء، روکس ڈیل اور کلاڈ لورین ۱۶۸۲ء) اس کے بعد ان کے صرف چند جانشینوں کے نام رہ گئے (وائٹ، ہوگر تھاٹی پیلو) جنہوں نے اس فن کا زوال اور خاتمہ اپنی آنکھوں سے دیکھ لیا۔ یہی وہ دور تھا، جس میں دلکش مصورانہ موسیقی کا بھی خاتمہ ہو گیا۔ چن رچر شز، ۱۶۷۲ء میں مر گیا۔ کاری سیسی ۱۶۷۴ء اور پریسل ۱۶۹۵ء میں مر گئے، راک نامہ کا آخری براہ فن کار جو اپنے موضوعات پر طبع آزمائی کرتا رہتا تھا۔ اور گھوم پھر کر زبانی اور مزامیری مظاہرے کرتا رہتا تھا۔ اور اس کے علاوہ اس نے بے شمار مناظر فطرت اور اساطیری روایات کی موسیقانہ تصویر کشی کی تھی، وہ بھی اسی دور میں راہی ملک عدم ہوا۔ لولی کی ۱۶۸۷ء میں موت کے ساتھ ہی مونٹ ورڈے کے اوپرا کا بھی دل کام چھوڑ گیا۔ قدیم کلاسیکی سازینہ کی اموات کا بھی یہی حشر ہوا، جس میں پھونک، تانت اور تاپ کے تینوں اقسام کے ساز شامل تھے، اس کے بعد رسمی اشکال نے پختہ کاری حاصل کر لی۔ مزامیر کی ہم آہنگی یعنی سازینہ میں تینوں اقسام کے مزامیر میں ہم نوا نظر آنے لگے۔ اس طرح کثیر الاصواتی اسلوب کی تخلیقی اقسام کو ترقی نصیب ہوئی، اس کے نتیجے میں موسیقی نے انسانی آواز کے سارے سے آزادی حاصل کر لی، اور مطلق صورت اختیار کر لی۔ اب موضوع ایک تصور نہ رہا۔ بلکہ ایک فعالیت کی صورت اختیار کر گیا۔ اور ترقی کر کے خود انحصاری حاصل کر لی۔ اور باغ کی تقلید میں کثیر الاصواتی اسلوب اختیار کر لیا۔ اسے آپ انفرادیت اور انبساط کی ایک لاختم کو شش کہہ سکتے ہیں، خالص موسیقی کی مصوری پر فتح جذبات کی سختی پر تحریر شدہ ہے۔ جسے ہیرج شز نے اپنی آخری عمر میں تشکیل کیا، ایک نئی مصوری زبان کا سورج طلوع ہوا اور ڈال آبا کو اور گوریل کے سازینے اور ہانڈل کی صوتی موسیقی اور عمدہ باروق میں باغ کی کثیر الاصواتی موسیقی نے مل کر موسیقی کے جدید دور کو جنم دیا۔ اس کے بعد فاؤنسی ثقافت نے اس فن کو سنبھال لیا۔ اور وائیو کے حلقوں کا جاسکتا ہے کہ وہ ایک انقلابی تھا جبکہ ٹرسے پلو ہانڈل کا مقلد نقاش تھا۔

کلاسیکی دنیا میں ۱۶۶۰ ق م میں ایسی ہی تبدیلی آئی۔ عظیم نقاشان دیوار کے آخری فن کار نے، روایتی اسلوب کو ترک کر کے پولی کلیٹس کی تقلید میں گول مجسمے تراشنے شروع کر دیے اور یہ سلسلہ اس وقت تک

جاری رہا جب تک کہ پولی گنولس کے ہم عصر مائی ران۔ اور اولیمپک کے استاد فن کاروں نے واضح فن کی خطوط پر مبنی صوتی زبان کا مظاہرہ نہ کیا۔ جس نے بت گری پر غلبہ حاصل کر لیا، جبکہ نقاشی کا اسلوب زیادہ سے زیادہ رنگوں کے استعمال جن میں داغیت کا عنصر روز افزوں تھا۔ تصوراتی صورت اختیار کر گیا۔ اب برجستہ کاری کے نقوش اور سطح نقاشی میں تقریباً "کوئی فرق نہ تھا۔ اسی طرح مجسمے کے سامنے کا حصہ ناظر کے لیے غلبے کی علامت سمجھا جاتا ہے اور ثقافتی لحاظ سے اسے حال کی علامت قرار دیا جاتا ہے، جس کی وہ نمائندگی کرتا ہے، مندر کے میدان کا سہ گوشہ سنور اگر ایک مناسب فاصلے سے دیکھا جائے تو تصویر ہی نظر آتا ہے، وہ ایسا ہی تاثر پیدا کرتا ہے، جو ظروف پر سرخ نقش و نگار بنانے سے ہوتا ہے۔ پولی کلیٹس کے دور میں وہ نسل جو دیواری نقاشی کیا کرتی تھی، تختے پر تصویر کشی کرنے والوں کے لیے جگہ خالی کر گئی۔ یہ تصویریں لاکھ یا کسی اور آمیزے سے بنائی جاتیں۔ یہ امر اس کی نشاندہی کرتا ہے کہ اعلیٰ اسلوب یہاں سے کہیں اور نقل مکانی کر گیا ہے۔ شمشی فن کاروں کی سایہ دار نقاشی کسی بھی انداز میں دھوپ چھاؤں یا ماحول کا تاثر پیدا نہیں کر سکتی تھی، بلکہ کسی مجسمے کا گول نمونہ اور زیو کسز کا محض تصور پیش کرتی تھی۔ ارسطو واضح طور پر اظہار کرتا ہے کہ اس کی تخلیقات میں غلبہ کا فقدان ہے۔ لہذا یہ نئی کلاسیکی مصوری جس میں ہوشیاری سے انسانی حسن کا ظاہر کیا گیا ہے، اٹھارویں صدی کی تخلیقات کے مساوی ہیں۔ دونوں ہی داخلی عظمت سے محروم ہیں، اور دونوں نے پوری قوت سے کوشش کی کہ ان کے واحد اور حتیٰ فن کا اظہار کا میاب ہو، جو ہر دو صورتوں میں محض آرائش پر مبنی تھا۔ اور یہی اس کی بلند پروازی تھی، لہذا پولی کلیٹس اور فیڈیا کو باغ اور ہانڈل کی صف میں شمار کرنا چاہیے۔ چونکہ مغربی اساتذہ فن نے موسیقی کو سخت انتظامی قیود سے آزاد کرایا اور مصوری سے علیحدہ کر لیا ہے اور برجستہ کاری سے مجسمہ سازی سے الگ کر لیا ہے۔

کمل منائی اور دونوں ثقافتوں کی موسیقی اپنے انجام کو پہنچی۔ اور اس طرح ریاضیاتی قوت پر مبنی ایک علامتی نظام ممکن ہو گیا، پولی کلیٹس نے انسانی جسم کے توازن کے قوانین وضع کیے اور اس کے بمعصوم "کونٹ ڈی فوج اور ہو۔ لیمپیش کلاویر" نے اس سلسلے میں اس کا ساتھ دیا، ان دونوں فنون لطیفہ میں ہم نے آخری تکمیل اور کامرانی کا مشاہدہ کیا۔ وہ اس حد تک تھا، جس تک کہ کوئی معانی سے بھرپور تخلیق میا کر سکتی ہے۔ فاؤنسی مزامیری موسیقی کی لے کے جسم کا اعلیٰ پیکر سازی سے موازنہ کریں، اور اسی میں باغ کے تانت والے اور پھونک والے دونوں مزامیر شامل کر لیں۔ اور ہانڈل اور پروکسی یلیز دونوں کے ہاں معانی کے مفہوم کا بھی موازنہ کریں۔ ایک صورت میں تو یہ صرف آوازوں کے چالے میں ایک متوازن خرم صورت ہے اور دوسری میں ایک ورزشی انسان کا جسم۔ مگر دونوں صورتوں میں تصور کا ماضی ریاضی ہے۔ اور اس سے یہ دعویٰ صحیح ثابت ہو جاتا ہے کہ فن اور ریاضی کا اتحاد ہی کا مرانی کا ذریعہ ہے۔ اور تقلید ہی ہندسہ مثلاً منبائی مل کر ہی اپنے مقاصد کے معانی کا ادراک کرتے ہیں اور اپنے عددی اظہار کی تکمیل کرتے ہیں۔ حسن کی ریاضی یا ریاضی کا حسن اس لحاظ سے ناقابل تقسیم ہیں۔ لہذا لے کا ناختم مکان اور سنگ مرمر یا کانسی کا مجسمہ دونوں مکان کی وسعت کی تشریح کرتے ہیں، دونوں کا تعلق اعداد سے ہے۔ اور اعداد کا بیان ہے۔ دیواری نقاشی اور روغنی نقاشی میں قانون توازن اور تناظر صرف ریاضی ہی کا کار فرما ہے

اور اسی تاثر میں کلاسیکی اور فاؤسٹی فنون کا مشاہدہ کرنا چاہئے۔

دیواری نقاشی اور روغنی نقاشی کے خاتمے کے بعد 'آزاد صنعت اور آزاد موسیقی کے اساتذہ فن انسانوں کو ایک قطار کی صورت میں پیش ہونے لگے۔ پولی کٹس کے بعد فیڈیا آیا، پائی اوغس الکا میس، سکوپاس، پراسپی پیلیر، لسی پیس۔ بانخ اور ہانڈل کے بعد گلک اور شاینر آئے، بانخ صغیر، بے ڈن، 'موزارٹ' لی ٹمون، 'ان کے ہاتھوں میں عجیب و غریب مزامیر تھے۔ جو مدت سے فراموش ہو چکے تھے، مگر اب دوبارہ انھیں دریافت کر لیا گیا تھا، اسی دریافت نے جادو کا کام کیا اور مغربی ماہرین فن نے اس سے نئی نئی دھنیں ایجاد کرنے کا کام لیا، اور اس طرح موسیقی کے اظہار کی ترقی سے فن کی خدمت کی۔ ان کی پھونک میں عظیم 'مزن'، 'بجیدہ'، 'خوشگوار'، 'طنز'، 'مزاحیہ' اور 'الیہ ہر قسم کی مکمل صورتیں تھیں، جنہیں اب ہر ایک سمجھنے لگا ہے ان ایام میں یعنی انھارویں صدی میں جرمنی میں بالخصوص حقیقی اور موثر موسیقی مروج تھی، جس نے زندگی کو بے حد خوشگوار بنایا۔ ہاف مان کے کپلر، سیسٹر، کراسلر قابل ذکر ہیں۔ آج تو ان کی یاد بھی باقی نہیں۔

انھارویں صدی کے ساتھ فن تغیر بھی آخر کار ختم ہو گیا۔ روکو کو کی موسیقی میں ڈوب کر اس کی سانس بند ہو گئی اس آخری خوب صورت اور نازک نشوونما پر مغربی فن تغیر کی تنقید نے بے رحمی سے حملہ کیا۔ اور یہ خیال نہیں کیا کہ اس کا آغاز ایسے حالات میں ہوا کہ گریز کا ہونا ناگزیر تھا۔ اور اس کے عدم توازن اور عدم ضابطہ، 'تجیل'، 'ناپائیداری'، 'شعلہ خیزی'، 'سرخ کو تباہ کرنے کا رجحان اور بھری تنظیم' کا مطلب صرف اسی قدر ہے کہ خطوط اور دیواروں پر سر اور لے کو فتح پائی ہوئی، مکان دانت پر غالب آ گیا۔ اور نگوین نے وجود پر برتری حاصل کر لی۔ اب انھیں عمارات نہیں کہا جاسکتا۔ یہ خانقاہیں، 'قلعے' اور گرجے جن کی دیوڑھیاں اور دیوڑھیاں رہے ہیں اور ادراک کے عادی صحن اور ان کی نفس سیٹر حیاں، 'رواق'، 'دیوان خانے' خلوت کا ہیں یہ سب نفحات ہیں۔ آہستہ رو رقص، 'تنگی نفحات'، 'استزکاری کا سرود خلوت'، 'استزکاری کے مسالے'، 'سنگ مرمر'، 'ہاتھی دانت اور عمدہ چوبلی قموس'، 'لہریا دار'، 'خرطوس'، اور منڈیروں پر اڑتے ہوئے پرندوں کی زیر دہم۔ ان عمارت کو یہی کچھ کہا جاسکتا ہے۔ دنیا کی تعمیرات میں ڈر۔ سڈن زود نگر ہی ایک ایسی عمارت ہے، جسے مکمل طور پر موسیقی کا شاہکار کہا جاسکتا ہے۔ اس میں ایسی آرائش کی گئی ہے جو پرانے والٹن پر دیکھی جاسکتی ہے۔ وہ چھوٹے سائے کا زود رو ساز ہے۔

اس صدی کے دوران جرمنی میں بڑے بڑے موسیقار اور اس لحاظ سے بڑے بڑے ماہرین تعمیرات بھی پیدا ہوئے۔ (پول مان، 'شلور باہر'، 'نیمان'، 'فشریاں اور لاج'، 'ڈن زن بوفر) جرمنی نے روغنی نقاشی میں کوئی کردار ادا نہیں کیا، اس کے برخلاف مزامیری موسیقی میں اس ملک میں نمایاں کارنامے انجام دیے گئے۔

(۷)

ایک لفظ تاثیریت (Impressionism) ہے۔ جو مانیٹ کے دور میں زیر استعمال آیا (وہ بھی حقارت آمیز انداز میں جیسا کہ بارون اور روکو کو) مگر اس سے فاؤسٹی طریق کار کی مخصوص صفات کا بخوبی اظہار ہوتا ہے۔ جسے روغنی نقاشی سے پر دان چڑھایا گیا۔ مگر جیسا کہ بالعمول ہم اس کا ذکر کرتے ہیں کہ اس تصور میں نہ تو معانی کا طول ہے نہ عرض، جن کا ہونا ضروری تھا۔ ہم اسے اس قدیم فن کا نتیجہ یا ایک شاخ سمجھتے ہیں جو قدیم زمانے میں یہاں مروج تھا۔ فی الحقیقت وہ شروع سے آخر تک اسی خطے کی ملکیت ہے کسی تاثر کی نقل کیا ہے؟ کوئی شے جو خالص مغربی ہو، کوئی شے جو بارونق تصورات سے متعلق ہو یا غیر شعوری طور پر رومی تصور تغیر سے کسی حد تک منسلک ہو، اور کلی طور پر نشاۃ ثانیہ کے تصورات کے خلاف ہو۔ کیا اس سے اس رجحان کی نشاندہی نہیں ہوتی کہ بیدار شعور میں ایک گہرا اور ناگزیر رجحان موجود ہے کہ وہ لاشعری اور خالص مکان کو محسوس کرے اور اسے غیر مشروط حقیقت کے طور پر تسلیم کرے اور اس کے اندر مزید حسی تصورات کو ثانوی اور مشروط حقیقت کی حیثیت دے؟ ایک رجحان جو انسان کو فنی تخلیق کے راز سے آشکار کرتا ہے۔ مگر اس کے علاوہ اس کے مزید ہزاروں مظہر ہیں۔ کیا اس موقع پر کانٹ کا یہ نظریہ کہ "مکان ہی شعور کی اولین فعالیت ہے" ایک نعرے کا وجود اختیار نہیں کرتا۔ جس سے لیونارڈو کی تحریک کا آغاز ہوا؟ تاثیریت اقلیدس کے عالمی احساس کی داغ بیل ہے۔ یہ منائی کی زبان سے زیادہ سے زیادہ موسیقی کے قریب ہونے کے امکانات کی تجسس ہے، اشیاء کے جو تاثرات ہم پر قائم ہوتے ہیں، اور جو کسی نہ کسی حد تک منعکس ہوتے رہتے ہیں، ان کی تخلیق اس لیے نہیں ہوتی کہ وہ اشیاء کسی خاص مقام پر موجود ہیں، اس لیے ان کا تاثر ناگزیر ہے، بلکہ اس لیے بھی کہ وہ اپنی ذاتی حیثیت میں وہاں موجود نہیں۔ اشیاء کے لیے ضروری نہیں کہ وہ مجسم ہی ہوں، جبکہ مکان میں ہلکی سی رکاوٹ بھی، بلکہ اس کی غیر حقیقی جسامت کو بھی موئے قلم سے ظاہر کرنا ہوگا۔ جس کا ادراک ہوا یا جس کا ابلاغ کیا گیا وہ اس رکاوٹ سے پیدا ہونے والا تاثر ہے جسے خاموشی سے جانچا گیا اور وسعت کی فعالیت کی ماورائیت کے طور پر پیش کر دیا گیا۔ فنکار کی بصیرت جسم کے اندر گھس جاتی ہے، اس طرح جسمانی حدود کا جادو ٹوٹ جاتا ہے اور مکان کی عظمت کا ادراک ہونے لگتا ہے، اور اس تاثر کے ساتھ، اور اس کے اثرات کے تحت، اسے حسی عناصر کی لامتناہی صفت حرکت کا احساس ہوتا ہے جو کہ مجسمہ و ش حقیقت کے بالکل برعکس ہے، جو انزاکسیہ کی دیواری نقاشی میں دیکھا جاتا ہے۔ لہذا ایسی کوئی تاثیریت نہ تو موجود تھی اور نہ ہے، جسے یونانی کہا جاسکے۔ اگر کوئی ایسا فن دنیا میں موجود ہے، جو تاثیریت سے عاری ہے، تو وہ صرف کلاسیکی مجسمہ سازی ہی ہے۔

تاثیریت عالمی احساس کا جامع اظہار ہے اس لیے اس سے ہماری موثر ثقافت کے مکمل قیاس کے نفوذ کا ہونا ضروری ہے۔ تاثیراتی ریاضی بھی ایک حقیقت ہے، جو بالارادہ اور صاف صاف بھری حدود کو ماورائیت عطا کرتا ہے۔ یہ ایک تجرباتی عمل ہے جو نیوٹن اور لیوے نیز کی تقلید میں وجود میں آیا۔ یہ مرئی اعداد کے تصور اجسام سے متعلق ہے۔ یہ ایک فی الجملہ اجتماعی ہندسہ ہے۔ اسی طرح ایک تاثیراتی طبیعات بھی ہے، جو

اجسام کے مجموعی نظام اوقات کی بجائے ایسی حدودوں کا مشاہدہ کرتا ہے۔ جو بظاہر عوامل متغیرہ کے مابین ارتباط کے کوئی اور مشاہدہ نہیں کرتا۔ تاثراتی اخلاقیات کا بھی اپنا وجود ہے، جس میں المیہ، منطق اور مسلک کے تحت تاثراتی عیسائیت بھی شامل ہے۔

کوئی نقاش، موسیقار یا فن کار ہو اپنے فن کی تخلیق کے لیے ہلکی ضربات سے کام لیتا ہے۔ وہ موئے قلم کی ضربات ہوں یا انگلیوں کی تھاپ۔ تصاویر یا سرنال کی تشکیل کے لیے یہ ضربات ہی ناگزیر ہیں۔ فاؤسٹی ثقافت کے انسان کو ان میں ایک کائنات صغیر کا مشاہدہ ہوتا ہے۔ خواہ وہ بصری ہو یا سمعی، اس سے لامتناہی کی حقیقت کا احساس ہوتا ہے۔ جو ناگزیر پا بھی ہے اور غیر مادی بھی، مگر مقصد کی نشاندہی کرتی ہے۔ گویا وہ حقیقت کو وجود کا روپ عطا کرتی ہے۔ ان حرکات کی قوت کا کوئی بدل نہیں، یہ غیر متحرک اور جامد اشیاء کو متحرک اشیاء میں تبدیل کر دیتی ہیں۔ تیشیان کے آخری فن پاروں سے لے کر کو روٹ اور منزل تک مادہ لرزیدہ ہو کر مائع کی طرح پر اسرار دباؤ کے تحت، جو موئے قلم کی ضربات اور ٹوٹے پھوٹے رنگوں اور روشنیوں سے پیدا ہوتا ہے، بنے لگتا ہے۔ یہ تلاش مقصد کی وہی جدوجہد ہے۔ جس کے تحت باروق موسیقی کو نغماتی موضوعات ملے۔ اور سرنال میں موضوعات کو داخل کرنے کے تکلف سے نجات ملی۔ اس طرح ایک جتنی کا حسن، مزامیری رنگ، توازن اور رفتار نے مل کر صوتی تصویر کی تشکیل کی۔ اس عمل کا آغاز قیہان کے ایام سے ہوا۔ اور مقصدی غنائیہ کی ترتیب و تشکیل تک جاری رہا۔ جو دیگر نے روشناس کرایا اور جدید دنیا کے احساس اور تجربات کو اپنے قبضے میں لے لیا۔ جرمن موسیقی اپنے کمال پر تھی۔ یہ فن شاعری میں بھی نفوذ کر گیا (جرمنی نغمات جن کی مثال فرانسیسی نغمات میں ملتا ہے) اور اس کے نتیجے میں شاہکاروں کا ایک سلسلہ عمل میں آیا، جو گوئے کی آخری نظموں (ارفاست سے لے کر ہولڈرلین کی آخری نظموں تک) ایسے اشعار اور بند تخلیق ہوئے۔ جن پر ابھی تک زیادہ توجہ نہیں دی گئی۔ ان کو جمع کرنا تو دور کی بات ہے۔ بہر حال ان اشعار میں دنیا کے تمام تجربات اور اجسامات کی ترجمانی کی گئی ہے۔ ایک چھوٹے پیمانے پر اس میں کو پرنیکی اور کولبس کی تمام کامرائیوں کا اعادہ کیا گیا ہے۔ کسی اور ثقافت میں اس قدر متحرک اور موثر زبان کا سرا یہ موجود نہیں۔ نہ کوئی اور متعلقہ ذرائع اظہار کا اتنا ذخیرہ موجود ہے۔ ہر نقطہ یا موئے قلم کی ضرب پر چھوٹے سے نغمے کے لیے سے حیران کن حسن پیدا ہوتا ہے۔ جو فضائے بیض کی تخلیقی توانائی سے تخیل کے تازہ عناصر کو غذا فراہم کرتا ہے۔ ساکبو اور پائیدو ڈیلا فرانسیسکا کی تخلیقات میں ہم طبعی جسم، ہوائی غسل کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ لیونارڈو پلا فن کار تھا۔ جس نے روشنی اور اندھیرے کی عبوری صورت کو سمجھا۔ نازک کنارے اور ایسے خاکے جو گہرائی میں غائب ہو جائیں، روشنی اور اندھیرے کے علیحدہ علیحدہ مقامات، جن میں انفرادی شکلیں اس طرح دکھائی گئی ہیں کہ انھیں علیحدہ علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ بالآخر ریم برانت میں اشیاء محض رتقین تاثرات میں گم ہو جاتی ہیں۔ اور اشکال کی مخصوص انسانی شبیہ ختم ہو جاتی ہے۔ اور اس کی جگہ برش کی ضربات اور پوندلے لیتے ہیں، جن سے ہمیں تند خو، بیجانی توازن عمق کا اندازہ ہوتا ہے۔ فاصلے کی یہ تعبیر مستقبل کی نشاندہی کرتی ہے۔ کیونکہ تاثریت اپنے قبضے میں لیتی ہے، وہ مفرد نے کے لحاظ سے لیتا ہے، اور یہ ظاہر کرتی ہے کہ حال کبھی مراجعت نہیں کرتا۔ کوئی منظر فطرت نکون میں موجود

نہیں رہتا، بلکہ ایک گریز پا تاریخی لمحہ ہے جو منظر مذکور کی یاد دلاتا رہتا ہے۔ جیسا کہ ریم برانت اپنی تخلیقات میں مجسمہ سر کی محض برجستہ کاری نہیں، بلکہ اعتراف کی دوسری شبیہ ہے۔ جیسا کہ اس کے موئے قلم کے فن کی ضرب آنکھ نہیں بلکہ آنکھ کی بصارت کا انداز پیش کرتی ہے۔ ابھو کی بجائے تجربہ اور ہونٹوں کی بجائے جذباتیت سے روشناس کراتی ہے۔ تاثریت کے تحت تخلیق کردہ تصویر ناظر کو صرف پیش منظر کے نظارے تک محدود نہیں رکھتی، بلکہ ایک دوسرا چہرہ یعنی قدرتی منظر کے مشاہدے کے ساتھ ساتھ اس کی روح کا نظارہ بھی سامنے لے آتی ہے۔ خواہ ہم کلاؤ لورین کا "کیتھولک ہمارا نہ منظر فطرت" دیکھیں یا کوروٹ کا "نقش منظر" یا کوپ کا سمندر، دریا، کنارے اور گاؤں یا وان گوٹن کی ایسی ہی تخلیق کا مشاہدہ کریں، تو ہمیں تصویر کے قیاسی پس منظر میں ایک یکتا حدوث، اور ناقابل تصور واقعہ نظر آئے گا۔ جو پہلی دفعہ منظر عام پر لایا گیا ہو۔ اور اس کے دوبارہ ظہور کا امکان نہ ہو۔ فطری مناظر کے اس کردار اور قیاس سے محبت (یہ ایک ایسا منظر ہے جس کا دیواری نقاشی میں تصور بھی نہیں کیا جاسکتا اور کلاسیکی فن میں جس کے لیے مستقل پابندی عائد ہے) کی بنا پر پیکر سازی کا فن عام انسانی شبیہ سازی سے بلند ہو کر عالمی نمائندگی اور خودی کی علامت بن جاتا ہے۔ نقاش اپنی صورت کی صورت گری کرتا ہے اور ناظر اس میں اپنی صورت کا مشاہدہ کرتا ہے۔ جب فطرت کی وسعت فاصلے کی صورت اختیار کرتی ہے۔ تو اسے قضاؤ قدر سے شناسائی نصیب ہوتی ہے۔ اور اس فن میں جس میں المیاتی، بدروچی، قہقہہ زن اور نوحہ کنان مناظر فطرت میں متحد المی اشیاء ہیں۔ جن کا دوسری ثقافتوں کے لوگوں کو کوئی تصور نہیں۔ اور اسے جاننے کے لیے ان کے پاس کوئی وسیلہ بھی نہیں۔ کوئی شخص جو صوری عالم یونانی سرا بی نقاشی کی بات کرے، تو اس کے متعلق یہی کہا جاسکتا ہے کہ اسے اعلیٰ ترین آرائش کی تنظیم اور بے روح نقالی کا فرق معلوم نہیں۔ گویا وہ بندر کی طرح کی آوازیں نکالتا ہے اور نقل کرتا ہے۔ اگر لائسنی ہس نے کہا (پلائنی کی روایت ہے) کہ اس نے ان انسانوں کی نمائندگی کی، جو اس کے مشاہدے میں آئے۔ اس کی آرزو تھی کہ کوئی بچہ، یا عام آدمی، یا کوئی وحشی اس کا موضوع بنے۔ وہ کسی فنکار کو اپنا موضوع بنانا نہیں چاہتا تھا۔ اعلیٰ اسلوب، معانی، شدید ضرورت، فن کے موضوعات میں شامل نہیں ہوتے، غاروں میں رہنے والے بھی اور پتھر کے زمانے کے لوگ بھی اگرچہ نقاشی کرتے رہے۔ فی الحقیقت یونانی نقاش اگر اپنے موضوعات کا انتخاب کرتے تو ان کی نقاشی زیادہ بہتر ہوتی۔ پوہسنی اور اوڈیسی کی تصاویر میں بھی رومی مناظر فطرت بطور علامت ہی استعمال ہوئے ہیں۔ ایسی صورت میں یہ اجسام کا مجموعہ ہے جو پیش کیا گیا ہے۔ چٹانیں، درخت اور سمندر بھی بطور ایک جسم جو متعدد اجسام کا جزو ہے۔ ان میں گہرائی مفقود ہے۔ صرف سطحیت ہے۔ فی الحقیقت جن اشیاء کا اظہار مقصود تھا، وہ کسی حد تک فاصلے پر رکھے جاتے۔ (یا کم از کم قریب نہ ہوتے) یہ محض ایک تیکنیکی مشورہ ہے۔ اس کا فاؤسٹی فن کے تصور فاصلے کے اظہار سے قطعاً کوئی تعلق نہیں۔

(۸)

میں نے قبل ازیں کہا ہے کہ روغنی نقاشی سترہویں صدی کے خاتمے تک غالب ہو گئی۔ جبکہ اس کے

عظیم اساتذہ یکے بعد دیگرے اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔ تو اس صورت میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا تاثیرات (اس کے موجودہ محدود معانی میں) انیسویں صدی کی پیداوار ہے؟ کیا اس عبوری دور میں جو دو صدیوں پر محیط ہے۔ ظہنی کا فن زندہ رہا؟ کیا یہ ابھی تک زندہ ہے؟ مگر ہمیں ظاہری صورتوں سے دھوکے میں نہیں آنا چاہیے۔ نہ صرف یہ کہ ریم برانٹ اور ڈیلا کرو لیکس یا کاشیل کے دور تک ایک بانجھ دورانیہ گذرا ہے کیونکہ جب ہم زندہ فن کے متعلق سوچتے ہیں، جس میں اعلیٰ علامتی نظام موجود ہو۔ تو وہ صرف ریم برانٹ کا فن ہی اس معیار پر پورا اترتا ہے۔ انھارویں صدی کے وہ فن کار جو صرف آرائشی تخلیقات کے صناع ہیں۔ انھیں شمار نہیں کیا جاتا۔ مگر اس کے بعد جس فن کا آغاز ڈیلا کرو کس اور کاشیل سے ہوا، قطع نظر ٹیکنیکی تسلسل کے یہ اس کام سے بالکل مختلف تھا۔ جس کا ریم برانٹ پر خاتمہ ہو گیا تھا۔ انیسویں صدی میں نقاشی کا نیا باب شروع ہوا۔ (یعنی انیسویں صدی سے لے کر تہذیب نو تک) اس دور میں فن میں قدرے بیداری کی خوش فہمی پیدا ہوئی اور اس دور کے فن کاروں نے اپنے لیے نئی اصطلاح "بیرون در کتب مصوری" وضع کی۔ جس سے اس دور کی مصوری کے کردار کا پتہ چلتا ہے۔ اور اہمیت اور ماحول کی وضاحت ہوتی ہے۔ اس میں شعوری، ذہنی اور محض دل سے غور و فکر کے بعد اس رجحان سے اختراع تعلق کا پتہ چلتا ہے، جسے خاکستری مرکب (Brown Sauce) کا نام دیا گیا۔ اور اساتذہ فن سے خاکی رنگ کو واحد صوفیانہ رنگ کے طور پر قبول کر لیا۔ اس پر متعدد مدارس فکر کی نقاشی کی بنیاد رکھی گئی۔ بالخصوص ڈچ اسکول نے بڑے جوش و خروش سے اسے قبول کیا۔ مگر جلد ہی وہ روکو کو میں مدغم ہو گیا۔ یہ خاکستری رنگ فضائے بسیط کی لامتناہیت کی علامت ہے۔ اس سے ناؤستی ثقافت نے محض پردہ مصوری سے بہت سا روحانی کام لیا۔ پھر اچانک ہی اسے فطرت کے خلاف جرم قرار دینے لگے۔ اس کی کیا وجہ ہوئی؟ کیا اس کی یہ وجہ نہیں کہ اس رنگ کی روح کو مذہبی قرار دے لیا گیا تھا؟ اور اسے آرزو مندی کی علامت سمجھ لیا گیا؟ اس کے ساتھ جو زندہ فطرت کے معانی منسلک تھے۔ وہ سب پھسل کر الگ ہو گئے۔ مغربی بین الاقوامی مائیت نے راکھ ہوا میں بکھیر دی، جس سے ہلکا سا شعلہ دوبارہ وجود میں آگیا۔ جو مائیت کی صرف دو لہروں تک محدود رہا۔ اور پھر ختم ہو گیا (قارئین کو یاد ہوگا) میں نے قبل ازیں بھی گریون والڈ، کلاڈ اور جیار جینون کے سبز رنگ کو شرفانہ قرار دیا تھا۔ اور کہا تھا کہ یہ کیتھولک منسلک کا فضائے بسیط کا رنگ ہے اور ریم برانٹ کا اورانی خاکستری رنگ پروٹسٹنٹ فرقے کا رنگ ہے۔ اس کے برخلاف بیرون در نقاشی کے نئے رنگ لامتناہیت کی علامت ہیں لی تمہوں کے ماحول اور کائنات کی کوئی تو ضیحات، تاثیرات پھر سطح ارضی پر آگئی۔ اس کے مکان کا تصور تو کیا جاسکتا ہے، مگر اس کا تجربہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا مشاہدہ تو کیا جاسکتا ہے، مگر اس پر غور و فکر ممکن نہیں۔ اس میں ہم آہنگی تو ہے، مگر قضاء قدر کا تصور مفقود ہے۔ اس میں طبیعت کی مصدقہ تو موجود ہے، مگر وہ رشد و ہدایت نہیں جو کہ ریت اور مائیت اپنے مناظر فطرت میں پیش کرتے ہیں۔ روسو کی الٹاک پیش گوئی جس فطرت کی طرف مراجعت کا ذکر ہے، اس قریب المرگ فن پر صادق آتی ہے۔ اگرچہ یہ ست رفتار ہے، مگر روز بروز فطرت کی طرف رواں ہے۔ جدید فن کار ایک مزدور ہے، تخلیقی کار نہیں، وہ پہلو بہ پہلو رنگوں کا مسلسل نظارہ تو پیش کر سکتا ہے، مگر ایک لطیف تسوید موئے قلم کی ضربات کا رقص، اس کے ہاتھ میں عمومی کڑختگی، رنگوں کی بھرا، نقاط کے بے سرو پا مریخ بندی اور لامتناہی غیر مائیاتی مردہ اجسام میں تبدیل

ہو جاتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نقاش کے ہاتھ میں سفیدی کرنے والے کی کوہی اور تو لیا تھا۔ کچھ پر روغنی نقاشی کی منصوبہ بندی کو زیر عمل لایا جاتا ہے، مگر متعدد مقامات خالی چھوڑ دیے جاتے ہیں۔ یہ ایک پر خطر فن ہے بے حد محتاط، 'سرد مزاج' پیار۔ ایک ایسا فن جو زیادہ پختہ اعصاب کے لیے ہے۔ مگر ٹیکنیکی مشکلات پر حاوی۔ آخری حد تک سائنسی۔ ہر اس شے سے ظاہر جس کا مقصد ٹیکنیکی مشکلات پر قابو پانا ہو۔ اپنی منصوبہ بندی کا شدت سے پروتھق۔ پوالوس، گلے کا ہار، جس سے جان چھڑانا مشکل ہو۔ روغنی نقاشی کا شاندار دور لیونارڈو سے شروع ہو کر ریم برانٹ تک چلا ہے۔ اور بوڈلیئر کی وجہ سے اسے فرانس میں بھی پذیرائی ہوئی۔ کوروت کے روپہلی فطری مناظر، جن پر خاکستری۔ سبز رنگ استعمال کیا گیا ہے، اس دور میں بھی قدیم اساتذہ کے روحانی خواب تھے۔ مگر کوروت اور مائیت، صرف طبی مکان پر دسترس رکھتے ہیں۔ یعنی حقیقی فضائے بسیط، لیکن لیونارڈو نے جس محو استغراق دریافت کار کو پیش کیا ہے، وہ تجزیاتی نقاشی سے مات کھا جاتا ہے۔ کوروت کا ابدی طغناک فراہمی تو ہے، مگر جیس سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ مگر وہ اپنے فطری مناظر میں مادرائیت کا عنصر کسی بھی جگہ بلکہ ہر جگہ تلاش کر لیتا ہے۔ کوروت، مائیت سی زانے با بار شبیہ سازی کرتا ہے۔ اس میں وہ محنت کرتا ہے۔ تکلیف برداشت کرتا ہے۔ مگر زوہمایت پیدا کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ ناؤ نیشینیلونے جنگل، دریائے سین کا کنارہ۔ (بمقام ارجن ٹی پول) یا آرس کے نزدیک ایک خوبصورت وادی کی تصویر کشی کی۔ ریم برانٹ کے زوردار فطری مناظر، کائنات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مائیت کی تصاویر ریلوے سٹیشن کے قرب و جوار میں رہتی ہیں۔ بیرون در مصورین عام طور پر عظیم شروں کے بچے باشندے ہوتے ہیں۔ یہ اپنی نقاشی میں ایسے نمونے پیش کرتے ہیں، جن میں فضائی وسعت کی موسیقی سنائی دیتی ہے، انھیں ہسپانیہ یا ہالینڈ سے کوئی تعلق نہیں۔ ویلاس کوئز، گویا، ہویتا، فرانز ہلز، سے لے کر۔ (انگلستان کی مناظر فطرت کی نقاشی اور بعد ازاں جاپانی کی مدد سے) اس فن کو تجارتی سائنسی بنیادوں پر دوبارہ بیان کیا جائے۔ یہ ایک طبی سائنس ہے، جو فطری تجربے سے بالکل مختلف ہے۔ داغ کا دل سے مقابلہ، یعنی علم اور مسلک یا عقیدے کے مابین مناقشہ کی صورت ہے۔

جرمنی میں صورت حالات مختلف تھی۔ جبکہ فرانس میں اسی عظیم دور سے فکر کا خاتمہ کیا جا رہا تھا۔ جرمنی میں یہ کوشش ہو رہی تھی کہ اسے آگے نہ نکلنے دیا جائے کیونکہ ایک خوبصورت اسلوب میں جو روغان وازمان کے۔ ڈی۔ فریڈرک اور رونج سے لے کر مارٹس اور لسی تک ٹیکنیک میں ایک مسلسل ارتقاء کی بنیاد نظر آتی ہے۔ اور اگر نیا مدرسہ فکر وجود میں آجی جائے، تو وہ بھی اس سے منقطع نہیں ہو سکتا۔ تاخر جرمن نقاشوں کی قوت میں اسی نقطے پر کمزوری آ جاتی ہے۔ جبکہ فرانسیسیوں نے بارون کی روایت کے تسلسل پر اپنے فن کی بنیاد رکھی۔ اور چارڈوں اور کوروت کو اپنا رہنما تسلیم کیا۔ جبکہ کلاڈ لورین اور کوروت میں ارتباط موجود تھا۔ روبن اور ڈیلا کرو لیکس جو انھارویں صدی کے عظیم فن کار تھے، ماہر موسیقار تھے۔ لی تمہوں کے بعد اس موسیقی نے داخلی تبدیلیوں کے بغیر اپنا راستہ تبدیل کر لیا۔ (جرمنی کی روپانی تحریک کا راکا ایک طریق) اور واپس پیکر سازی ہی وہ شعبہ ہے، جس میں جرمن اساتذہ فن پہلے پھولے۔ کیونکہ پیکر سازی اور مناظر فطرت کی نقاشی ہی موسیقی کا راز ہیں۔ اس میں ای کنڈوروف اور مورانک تمہا اور بوکلین سب

کی کاوشیں شامل ہیں۔ مگر ایک غیر ملکی استاد سے یہ درخواست کی گئی کہ مقامی روایات میں جو کچھ تھی، اسے پورا کرے اور اس کے نتیجے میں یہ تمام کے تمام فحاش جیسے روانہ ہو گئے۔ جہاں پر انھوں نے ۱۶۷۰ء کے پرانے اساتذہ کا مطالعہ کیا اور ان کی تقلید میں مصوری کی۔ مانیٹ اور اس کے حلقے نے بھی ان سے استفادہ کیا۔ مگر اس میں ایک فرق تھا کہ فرانسیسیوں نے اس فن میں جو کچھ حاصل کیا وہ ان کے پاس پہلے ہی سے صدیوں سے موجود تھا۔ جبکہ جرمنوں نے تازہ خیالات اور قطعاً مختلف تاثر قبول کیا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ انیسویں صدی میں کہ جرمنی کے مصوری فن (ماسوائے موسیقی) بے موسیقی مظاہر تھے۔ جنہیں 'فجلی تنہا' بدحواسی اور پریشاں خیالی کے تحت جو متعدد اور ذرائع دونوں میں موجود تھی، حاصل کیا گیا۔ فی الحقیقت ان کے پاس ضائع کرنے کے لیے کوئی وقت ہی نہ تھا، وہ سب جو جرمن موسیقی یا فرانسیسی فحاشی نے صدیوں میں حاصل کی تھی۔ اسے جرمن دونوں میں پالینا چاہتے تھے۔ وہ فن جو ختم ہو رہا تھا۔ اسے آخری سارا مل گیا اور اس آخری سارے کی یافتہ کے لیے تعمیر ہوڑ کی ضرورت تھی۔ اور تمام ماضی کو کھٹکانا تھا۔ لہذا صورت گری کے ادراک کے لیے بلند پایہ فاؤنڈیشن میرن اور بک لین کی رہنمائی درکار تھی۔ جبکہ جرمن موسیقی کی ناموریت کی جتنی روایت کا (بزرگ کی مثال دیکھیں) حصول ناممکن تھا۔ فرانسیسی تاثراتی فن اپنے منصوبے کے عین مطابق تھا۔ اور وہ روح کی کنزرویو کے اظہار کے لیے الہیاتی مواد سے بھرپور تھا۔ اس کے برخلاف جرمن ادب کی وہی حالت تھی، جو جرمن مصوری کی تھی۔ گوئیے کے زمانے ہی سے ہر عظیم شاہکار محض اس فرض سے تخلیق ہوتا تھا، کہ وہ کچھ حاصل کر لے۔ اس لیے وہ مجبور تھا کہ کوئی فیصلہ کن اقدام کرے۔ جیسا کہ کلیٹ نے اپنے آپ کو ٹیکسیر اور شینڈ ہال دونوں کی طرح محسوس کیا۔ اور اس کے لیے سخت جدوجہد کی۔ اور وہ اپنی حقیقتات میں تربیات اور قلع و مہد کرتا رہا۔ مگر اس کا کوئی نتیجہ نہ نکلا۔ اس نے دو صدیوں کا نفسیاتی فن ایک اکالی میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ میل نے ہلٹ سے لے کر روز مرشل تک کے تمام مسائل ایک ہی ذرائع میں یکجا کرنے کی کوشش کی، اسی طرح منزل، لینن اور مارٹس نے قدیم اور جدید نمونوں کو زہدستی ایک صف میں لانے کی بے مقصد کاوش کی۔ ریم برانٹ کلاؤ، وان گوین، وائیڈ، ڈی لیکورس کورٹ، اور مانیٹ۔ سب ایک ہی صف میں استاد ہیں۔ جبکہ منزل نے داخلی طور پر ذرا جلد مانیٹ کے حلقے کی دریافتوں کا ادراک کر لیا تھا۔ لینن کو اس میں بہت کم کامیابی تھی، جبکہ کورٹ نے کوشش کی اور ناکام ہوا۔ ان کی تصاویر میں قدیم اساتذہ کے باوجود الطبعی فحاشی اور سبز رنگوں کی جھلک ہے۔ اور داخلی تجربات کا بخوبی اظہار کرتے ہیں۔ میرزل نے پروشیا کے روکو کو فن کے بعض تجربات کو دہرایا، اور بعض ایشیا کا دوبارہ شعور و ادراک حاصل کیا۔ مارٹس نے کسی حد تک روٹن کی خوش چینی کی، اور فرمازی ڈان نے ریم برانٹ کی پیکر تراشی کی تقلید کی۔ علاوہ ازیں نگار خانوں میں فحاشی رنگ نے جو سترہویں صدی کی روایت تھی۔ ایک دوسرے فن میں مقام حاصل کر لیا، جو کہ جذبات کا شدید فاؤنڈیشن فن تھا۔ ریم برانٹ نے دوسرے فنون کی طرح اس میں بھی اپنے آپ کو ایک عظیم استاد منوالیا۔ ریم برانٹ نے اس کے کام میں کسی حد تک پولیٹکس علامات موجود ہیں، جہہ جنوبی کیتولک مصوروں کے مقابلے میں کسی قدر مختلف انداز میں پیش کرتا ہے۔ اور نیچے سبز رنگ کے پردوں کو قبول نہیں کرتا۔ اور لائبل جو فحاشی رنگ کا آخری فن کار تھا۔ وہ آخری عظیم فحاش تھا، جس کی تخلیق

کردہ طشتریوں میں ریم برانٹ کی لامتناہیت کی جھلک نظر آتی ہے۔ وہ فطرت کے راز ہائے سربستہ کے اظہار کی کوشش کرتا ہے، مگر کسی منزل تک نہیں پہنچتا۔ بالاخر ماریس کے فن میں باروق اسلوب کا تمام پختہ ارادہ موجود تھا۔ مگر جیری کالٹ اور ڈامیر اتنے قریب العبد نہ تھے کہ وہ اس ہیئت پر قابو پاسکتے۔ اور اسے مثبت انداز میں زیر عمل لاتے۔ ماریس میں وہ ہمت نہ تھی کہ وہ اس روایت کی پابندی کر سکتا۔ اس لیے وہ اسے دنیائے نقاشی میں حقیقت کے طور پر روشناس نہ کر سکا۔

ناؤستی فنون لطیفہ کی نشان کے عہد میں موت واقع ہو گئی۔ مغربی موسیقی میں اس کے کارنامے عظیم ہیں۔ مگر مصوری نے اس دور میں کوئی حتمی کامیابی حاصل نہ کی۔ میریل اور لیبی نے "آزاد روشنی" میں مل کر گایا اور کسی حد تک قدیم اساتذہ کے فن کو زندہ کیا، جو کنزرویٹیو رہا۔

ہماری سمجھ کے مطابق شعی فن کا معاصرانہ لحاظ سے پرکاشین کی پیکر تراشی کے ساتھ ہی خاتمہ ہو گیا۔ منصوبہ بندی بائے روختہ کی مزاد تھی۔ مشہور قربان گاہ کی الحقیقت بعد کی تخلیق ہے اور اتنی اہم بھی نہیں کہ اسے اس دور کا یادگار کارنامہ کہا جائے۔ ہمیں ایک صدی کے کام کا تصور کرنا ہو گا۔ (۳۳۰ - ۲۲۰ ق م) جس میں حاصل کردہ ترقی جو تعاضل کا شکار ہو گئی۔ دیگرز اور بانوختہ' ریک اور پارسی والں کے خلاف نپٹے کے لگائے گئے تمام الزامات ----۔ روجہ انحطاط ' اور ثما شایازی' وغیرہ ممکن ہے کہ اسی انداز میں لگائے گئے ہوں۔ جیسا کہ پیکر تراشی کی منصوبہ بندی کے تحت لگائے گئے تھے۔ اس دور کا ایک شاہکار مجسمہ - ایک صداقت "حلقہ" کائی کیسیو ماچیا کی قربان گاہ کے کنکر ہیں محفوظ ہم تک پہنچا۔ یہ بھی تماشایازی ہی کا منظر ہے۔ محرکات صوری کا وہی استعمال ہے جو قدیم متروک اساطیر کے مور پتے کے مقامات تھے۔ اسی قسم کی اعصاب شکن ہم باری اور (اگرچہ داخلی کمزوری کو کسی طرح پوشیدہ نہیں رکھا جاسکتا) پوری طرح کی خود شعوری پوری قوت اور عظیم برتری کا وجود قائم رہا۔ اس فن میں فائیز بل اور لادان کا قدیم نمونہ یقینی طور پر شامل ہیں۔

تخلیق قوت میں زوال کی علامات اس خواہش کی وجہ سے ہیں کہ فن کار کو اس امر کی ضرورت ہے کہ وہ کوئی گول اور مکمل شے تخلیق کرے۔ اب وہ توازن اور ہیئت سے گریزاں ہے۔ اس کا سب سے نمایاں اگرچہ سب سے اہم نہیں یہ ذوق ہے کہ وہ بڑے سے بڑی چیز تخلیق کرے۔ یہاں کسی تخلیق کا حجم مقصود نہ تھا۔ جیسا کہ رومی اور ابراہام مصری اسلوب میں مروج تھا، بلکہ 'اعلیٰ عظمت کا اظہار مقصود تھا' جس میں اس کے مزاج کی منافقت شامل نہ ہو۔ قدیم تنبیوں میں حجم کی عظمت کا تصور یکساں تھا۔ ہم پر کام کے بعد اسے زیوس اور تیلیس آف چیرس میں بھی مشاہدہ کرتے ہیں۔ جسے رہوڈس کا مجسمہ عظیم یا دیو پیکر کہا جاتا ہے۔ رومی شاعری دور کا فن تعمیر، مصر کا جدید سلطنت کا تعمیر کارنامہ اور امریکہ کی آج کل کی فلک پیمائشیں اس کی مثال ہیں۔ سب سے زیادہ جس امر کی نشاندہی ہوتی ہے وہ من موچی، افراط و تفریط کے شکار ہمارے ہیں جو صدیوں سے چلی آتی تھیں۔ مگر اب نظر انداز ہو رہی ہیں۔ بازموتہ اور پر کام میں یہ برتر

شخصیات کی حکومت تھی۔ اور ہیئت معینہ کا ریاضیاتی نظام اور ہیئت کار فن کی بلوغت کا نگزیر انجام یعنی قضاؤ قدر یہ سب اشیاء ناقابلِ برداشت محسوس کی گئیں۔ بولی کلیش سے لے کر لسی پس تک اور لسی پس سے لے کر گالس کے گرد تک یہ دور باغ کے متوازی چلتا ہے، لی قوموں سے و یکسر تک بھی یہی دور تھا۔ قدیم فن کار اپنے آپ کو آقا سمجھتے تھے۔ اور متاخرین اپنے آپ کو رسوم و قواعد ہیئت کی بے چین غلام سمجھتے تھے۔ جبکہ پراکسی یلیز اور ہائڈن سخت قواعد و ضوابط کے تحت بھی آزادی اور مسرت سے اظہار مافی الضمیر کر سکتے تھے۔ لسی پس اور لی قوموں صرف اپنی آوازوں میں بناوٹی تکلف پیدا کرتے تھے۔ ہر زندہ فن کی علامت میں ارادے، ناگزیریت، امکان اور مقصد کا خود تصدیق عمل۔ اور انصرام میں غیر شعوری لگن کا خالص اعتماد لازمی ہے۔ فن اور ثقافت کا اتحاد باطنی کا اصول تھا، جو اب ترک ہو چکا ہے۔ کوروت اور لی پولو موزارت اور سم روزہ میں ابھی تک مادری زبان کی مہارت موجود ہے۔ اور اس کے بعد قلب مہارت کا آغاز ہوتا ہے۔ اس امر کا ہر شخص کو احساس ہے کہ کوئی بھی اسے روانی سے بولنے سے قاصر ہے۔ کوئی زمانہ تھا کہ آزادی اور ضرورت یکساں عوامل تھے۔ اور اب آزادی کا مفہوم عدم تنظیم لیا جاتا ہے۔ ریم برانت یا باغ کے زمانے میں جن ناکامیوں سے ہم آشنا ہیں، وہ ناقابلِ فہم ہیں۔ صورت کا انجام یا تو کسی نسل سے متعلق ہو گیا یا مدرسہ فکر سے۔ اور انفرادی رجحانات سے ہرگز نہیں۔ عظیم روایات کے زیر اثر پوری کامیابی کا امکان ہوتا ہے۔ اور اس میں معمولی فن کار بھی کامیاب ہو جاتا ہے۔ کیونکہ زندہ فن اسے فرض مضمی کے قریب لے آتا ہے۔ اور فرض مضمی اس کی ذات کے قریب تر ہو جاتا ہے۔ آج کے فن کار جو کچھ کرنا چاہتے ہیں وہ کر نہیں پاتے کیونکہ تربیت کے مقابلے میں ذہانت کامیاب نہیں ہو سکتی۔ جبکہ باقاعدہ تربیت کا وجود باقی نہیں۔ اس کا تجربہ ہر فن کار کو ہوا ہے۔ مارلس ایسے تمام عظیم مضمیوں کی بجا آوری سے قاصر رہا۔ اور لینی اپنی آخری تصاویر میں کوئی بات پیدا نہ کر سکا۔ اور ان پر اس قدر تکرار سے بار بار قلم چلایا کہ وہ بے جان اور سخت ہو گئیں۔ یزانے اور ری نور اپنے اعلیٰ درجے کے کام کو ناقص چھوڑ گئے۔ کیونکہ وہ کاوش جو انھیں کرنا ضروری تھی کرنے سے محروم رہے۔ مانیٹ جب تیس 'تصادف' بنا چکا تھا تو تھک گیا۔ اور اس کی تخلیق "شہنشاہ" یکسی ملن کا شکار حد سے فزوں احتیاط کے باوجود، جو تصویر کے ہر جزو سے ظاہر ہے، وہ اس قدر کامیابی حاصل نہ کر سکی جو گویا نے بغیر کسی کاوش کے اپنی تخلیق "تیسری مٹی کا شکار" میں حاصل کی۔ باغ 'ہیڈن' موزارت اور ان کے علاوہ انھار ہویں صدی کے ہزاروں موسیقار اپنے فنات کو معمول کے مطابق مکمل کرنے لگے۔ مگر ویکسز اچھی طرح سے جانتا تھا، وہ اسی وقت اوج کمال تک پہنچ سکتا ہے، جب وہ اپنی پوری قوت صرف کرے گا۔ اور اپنی فنی صلاحیتوں میں سے آخری اونس تک لگا دے گا۔

مانیٹ اور ویکسز میں گہرا تعلق ہے۔ جو حقیقت میں ہر ایک کے مابین نہیں ہوتا۔ مگر بوڈلیئر نے بغیر کسی غلطی کے اس ارتباط کا ادراک کر لیا، اور اس نے انحطاط کا نورا پتہ چلایا۔ کیونکہ تاثیرت کے ایک پیروکار کے لیے فن کا خاتمہ اور عروج دونوں ہی یکساں متاثر کن ہوتے ہیں۔ اور ان کے نتیجے میں اس کے موعے قلم کی ضربات اور رنگ کے چھینے فضا میں نیا جہاں تخلیق کرتے ہیں۔ اور یہی تھا جو ویکسز نے تین تال سے حاصل کیا۔ اس کے ان تین تال کے فنات میں تمام دنیا کی روح جمع ہو جاتی تھی۔ تاروں بھری

رات کے رنگ، تیرتے ہوئے بادل جو خزاں کو بہار بنادیتے ہیں، اور اس غمزہ دنیا میں سورج کا طلوع اور دھوپ فاصلوں کی اچانک جھلک، تباہی کی قربت، یاس اور اس کے خلاف جاں توڑ کوشش، کوئی بھی موسیقار اس سے قبل ان کیفیات کو فنات میں نہ ڈھال سکا۔ وہ چند سروں میں مساوتوں کے تمام فاصلے طے کر لیتا۔ مغربی موسیقی اور کلاسیکی مٹائی کے مابین فرق اسی سے بخوبی ظاہر ہوتا ہے۔ مغربی موسیقی میں ہر شے غیر مجسم لامتناہیت میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ خطوط پر مبنی کوئی موسیقی بھی بے معنی سروں میں سر نہیں نکراتی، بلکہ ایک عجیب و غریب دعوت مبارزت کو متقبل فضا میں قبول کرتی ہے۔ اور تاریک اور خوفناک عشق سے حرکات ابھرنے لگتے ہیں۔ اور ان لحات میں چمکدار تیز سورج ہر شے کو نور کے دریا میں غرق کر لیتا ہے۔ پھر اچانک وہ ہم سے اتنا قریب آ جاتا ہے کہ ہمیں سکڑا پڑتا ہے۔ وہ ہنستا ہے، ہلاتا ہے، ڈراتا ہے، اور آنا "فانا" ثبات میں غائب ہو جاتا ہے۔ اور پھر دور کے فاصلوں سے واپس آ جاتا ہے۔ مدھم مدھم شدہ، اور ایک جھنجھٹاٹ سے تازہ قرن کشرہ سے روحانی رنگ بکھیرنے لگتا ہے۔ یہ جو کچھ بھی ہے، یہ نہ تو مصوری ہے، نہ موسیقی، اور اس کا کسی مفہوم یا اسلوب کے لحاظ سے ان فنون سے کوئی تعلق نہیں بنتا۔ روپنی سے ایک دفعہ کسی نے دریافت کیا کہ اس کا ہیوگرنات کی موسیقی کے متعلق کیا خیال ہے؟ اس نے جواب دیا کہ اس سے مماثل میں نے کبھی کچھ نہیں سنا۔ متعدد دفعہ یہ فیصلہ امتیاز کی جدید مصوری کے متعلق بھی کیا گیا ہے۔ ایٹیاپی اور سیائیونی مدارس فکر بھی اس کا شکار ہوئے ہیں۔ اور مصری بھی سیپا، کنسوس اور قل العرنہ کے متعلق ایسے خیالات کا اظہار کرتے رہے ہوں گے۔

ویکسز کے متعلق جو کچھ نئے نے کہا ہے، وہ مانیٹ پر بھی صادق آتا ہے کہ وہ محض دکھاوے کے لیے ابتدائی دور کی طرف مائل ہوا۔ یعنی فطرت کی نقاشی اختیار کی اور مروج نقاشی کو ترک کر دیا۔ (ہال ماسزائی میں) اور تجریدی موسیقی اختیار کی۔ فی الحقیقت ان کا فن بریت کے لیے ایک رعایت کا درجہ رکھتا ہے۔ جو عظیم شہروں کے باسی ہیں۔ ان کی تنبیخ کا آغاز معقول انداز میں بریت اور لطافت کے آمیز سے ہوا۔ یہ ایک قدم تھا مگر یہی آخری قدم ثابت ہوا۔ چونکہ مصنوعی فن میں کوئی نامیاتی مستقبل نہیں ہوتا۔ اس لیے یہی اقدام خاتمے کا نشان ثابت ہوا۔

اس فیصلے کا پانچویں پہلو یہ ہے کہ یہ امر مغربی فن کے صوری پہلوؤں کے لیے ناقابلِ واپسی موڑ ثابت ہوا۔ انیسویں صدی کا بحران زندگی اور موت کی جنگ تھی۔ مٹی، مصری اور دیگر ثقافتوں کی طرح فائوستی ثقافت بھی ست رفتاری سے مر رہی ہے۔ اس نے اپنے داخلی امکانات پورے کر لیے ہیں۔ اور ثقافت کی مسافت میں اپنا راستہ طے کر لیا ہے۔

آج جس شے کو فن سمجھا جا رہا ہے۔ یہ ویکسز کی تائید میں موسیقی ہو، یا سی زانی، لیبی رور میرل کی تائید میں نقاشی ہو۔ یہ بے ثمر اور غلط کاری ہے۔ غور کریں کہ لوگ کس کی طرف دیکھیں؟ شخصیات کو کہاں تلاش کریں؟ جس سے یہ دعوے درست ٹھہرے کہ آج بھی وہ فن موجود ہے، جو ضروریات کی تکمیل کرتا ہے

ہم جانتے ہیں کوئی خاص ترقی نہ کی۔ بلکہ ایک ہزار سال کے خاتمے تک وہ ذرا دہلا رواجات کی تبدیلی کا منظر رہی۔ اور یہ غیر ہوا ریت ہان کے دور ہی سے لازماً شروع ہو گئی۔ اور اس کا نتیجہ یہ نکلا آج کے دور میں ہندوستانی، چینی، عربی، ایرانی فن میں قدیم دور کی نقاشی کی نقل اور تکرار کا عمل ضامی سے جاری ہے۔ اور قدیم شاہکاروں کی نقل کو فن سمجھا جا رہا ہے۔ تصاویر، پارچات، اشعار، اور ظروف، فرنیچر، ڈرامہ، اور موسیقی کی ترکیبی دھنیں، تمام کا تمام کام ایک ہی نمونے پر چل رہا ہے۔ ایسا کام ہو رہا ہے کہ اسے دیکھ کر اس کی تاریخ تخلیق (بلکہ صدی بھی) طے نہیں کی جاسکتی۔ اس کا ذکر ہی چھوڑیں کہ آرائشی زبان اظہار میں کوئی وہ سالہ دور منتخب کر لیا جائے۔ پس یہ عمل (نقل و تقلید) ایک طرح سے آخری ہے۔

باب نہم

تمثال روح اور احساس حیات روح کی ہیئت

(۱)

ہر مسئلہ فلسفی بغیر مناسب غور و فکر کے کسی ایسی شے کے وجود کو تسلیم کرنے پر مجبور ہے، جو اس کے خیال کے مطابق بذریعہ استدلال ثابت کی جاسکتی ہے۔ کیونکہ خود اس کا روحانی وجود کسی ایسی شے کے وجود کے امکان پر منحصر ہے۔ کیونکہ ہر منطقی اور ماہر نفسیات، خواہ وہ کتنا ہی متفکک ہو۔ اس کے لیے بھی ایک ایسا مقام آتا ہے کہ اس کی تنقید خاموش ہو جاتی ہے اور عقیدہ غالب آجاتا ہے۔ ایک ایسا مقام جس میں تجرباتی مفکر بھی اپنے طریق کار کو زیر عمل لانے سے قاصر رہتا ہے۔ وہ مقام جہاں تجربہ خود اپنی ذات سے اختلاف کر کے یہ سوال اٹھاتا ہے کہ کیا یہ مسئلہ قابل حل ہے؟ یا اس مسئلے کا کوئی وجود بھی ہے؟ یہ مسئلہ کہ "فکر سے فکر کی مختلف صورتوں کے وجود کو ثابت کرنا ممکن ہے" کانٹ کے نزدیک مسئلہ تھا۔ اگرچہ غیر فلسفی حلقوں میں یہ مشکوک معلوم ہوتا ہے۔ یہ مسئلہ کہ "روح" کا وجود ہے۔ جس کی تشکیل کا سائنسی انداز میں ادراک کیا جاسکتا ہے۔ جس کا میں تنقیدی گراہی سے، جو شعوری عمل قیام پر مبنی ہوں، طبعی عناصر کی وسعت میں پیش کر سکتا ہوں اور اس کی فعالیتوں، اس کی نفسی پیچیدگیوں ہی کو میں روح کا نام دیتا ہوں۔ یہ وہ دعویٰ ہے، جس پر کبھی کسی ماہر نفسیات نے شک نہیں کیا۔ اور یہی وہ صورت ہے، جس پر کہ شدید ترین شکوک کا اظہار کیا جاسکتا ہے۔ آخر کار کیا یہ امکانات کی ایک تجربی سائنس نہیں؟ کیا اس میں باہمی یکساں اور مختلف راستے نہیں پائے جاتے؟ اور نفسیات کیوں (نفسیات سے مراد انسانی تجربات نہیں) بلکہ ایک شعبہ علم و سائنس ہے) ہمیشہ سے فلسفے کا سٹی ترین اور کم مایہ شعبہ رہا ہے؟ کیا یہ ایک ایسا غیر میدان ہے، جس میں صرف اوسط درجے کے دماغ اور بنجر اور نظام پسند اشخاص ہی اس پر قابض رہے ہیں؟ اس کا سبب معلوم کرنا چنداں مشکل نہیں۔ یہ تجرباتی نفسیات کی بد قسمتی ہے کہ اس میں کسی مقصد کا تعین موجود نہیں، تاکہ اس

اصطلاح کا کسی سائنسی میکینک کے تحت مفہوم قائم کیا جائے۔ ابھی تک اس کی تحقیق و تلاش اور اخذ کردہ نتائج کی صورت سببوں اور بصورت پریت سے جنگ کی ہے۔ ہمارا مسئلہ یہ ہے کہ ”روح کیا ہے؟“ اگر صرف استدلال سے اس کا جواب ممکن ہے۔ تو پھر سائنس بلاشبک و شبہ غیر ضروری ٹھہرے گی۔

آج کے ہزارہا ماہرین نفسیات میں سے کوئی ایک بھی ’عزم‘، ’تأسف‘، ’تشویش‘، ’میلان‘، ’فنی ارادے‘ کے معانی کا تعین یا تعریف کا تجربہ نہیں کر سکتا۔ فطری طور پر چونکہ صرف منظم اشیاء ہی پر بحث کی جاسکتی ہے۔ اور ہم تصورات کا تصور ہی کی بنیاد پر تعین کر سکتے ہیں۔ کوئی بھی ذہنی لطافت کسی تصوراتی امتیاز سے بہرہ آزا نہیں ہوسکتی۔ مادی محسوس کیفیات اور داخلی طریق عمل کے مابین کوئی معقول مشابہات پر مبنی تعلق قائم نہیں کیا جاسکتا۔ یہی امر یہاں زیر بحث ہے۔ ”عزم“ یہ کوئی تصور نہیں۔ بلکہ ایک اصطلاح ہے۔ ایک برتر لفظ جیسے خدا۔ کسی ایسی شے کی علامت جو ہماری فوری داغلیت کا تعین ہے۔ مگر ہم بیش سے اس کی تفصیل بیان کرنے سے قاصر رہے ہیں۔

آج ہم جسے زیر بحث لارہے ہیں وہ یقینی طور پر علمی تحقیق سے ماورئی ہے۔ یہ بلاوجہ نہیں کہ ہر زبان میں روحانی امور کے متعلق عنوانات کی لاغلی پیچیدگی موجود ہوتی ہے۔ گویا وہ ہمیں تنبیہ کرتی ہے کہ یہ موضوعات ’فطرتی ترکیب‘ اور منظم ترتیب کے تحت نہیں لائے جاسکتے۔ لہذا اسے کسی ترتیب میں پیش کرنے کے لیے ہمارے پاس کوئی وسائل موجود نہیں۔ تنقیدی (لفظی معنی کے طور پر علیحدہ بیان کر رہا ہوں) طریقہ ہائے کار صرف عالم فطرت پر اطلاق کیے جاسکتے ہیں۔ آپ بی تصور کے کسی موضوع کو تیزاب میں ڈال کر تحلیل کریں یا چھری سے چیر پھاڑ کریں تو یہ آسان ہوگا مگر روح کو تجزیہ طریقوں سے یا فکر کی قوت سے زیر تجزیہ لانا ایک مشکل کام ہے۔ قوانین فطرت اور قوانین انسان میں تو طریق کار اور نہ مقصد کا کوئی اشتراک موجود ہے۔ (ابتدائی انسان روح کا مشاہدہ پہلے دوسرے انسانوں میں کرتا تھا اور پھر اپنے اندر۔ جیسا کہ کوئی پراسرار روح بیرونی عالم کی ارواح کے متعلق بہت کچھ جاننے کے بعد اپنے تاثرات کو اساطیری رنگ میں مرتب کرتی ہے۔ ان اشیاء کے متعلق اس کے الفاظ، علامات اور ناقابل وضاحت آوازوں پر مشتمل ہوتے ہیں جن کی تشریح ممکن نہیں مگر نشاندہی کی جاسکتی ہے بشرطیکہ اس امر کی اہلیت ہو۔ ان سے بعض تصویریں ابھرتی ہیں جو باہم مشابہ ہوتی ہیں (جیسا کہ فاؤسٹ دوم میں ہے) یہی صرف مکالمے کی ایک صورت ہے جسے انسان نے آج تک دریافت کیا ہے۔ ریم برانٹ اپنی روح کے متعلق کچھ بیان کر سکتا ہے۔ لیکن صرف ان لوگوں کے درمیان جو اس سے کسی نہ کسی طرح کا روحانی ربط رکھتے ہیں۔ خواہ وہ ذاتی پیکر سے ہو یا منظر فطرت کی وجہ سے۔ اور گوئے کے الفاظ میں ”ایک دیوتا وہی کچھ بتا سکتا ہے جو اس پر گزری ہو۔“ الفاظ سے ماورئی بعض الفاظ سے ماورئی روحانی رشتے ایک شخص دوسرے انسان کو صرف ایک نظر سے اس کی ذہانت کے مطابق منکس کر سکتا ہے۔ یا غصے کے دو بندوں سے جو ایک ناقابل اور اک تحریک کی جاسکتی ہے۔ یہ ارواح کی اصل زبان ہے۔ اور یہ خارجی اذہان کے لیے ناقابل اور اک ہے۔ لفظ جب بیان میں آجائے جیسا کہ شعر کی صورت میں ہوتا ہے۔ تو ایک رابطہ قائم کرتا ہے۔ مگر بطور فلسفیانہ تصور یا سائنسی

اصطلاح اس میں وہ عناصر باقی نہیں رہتے۔

ایک ایسے انسان کے لیے روح جو محض جینے کی حد تک اور احساس کی بدولت مشاہدے کی کیفیت کی بنا پر ہوشیار ہوتا ہے، ایک ابتدائی تجربہ ہے جو زندگی اور موت کے تجربات سے اخذ کیا گیا ہے۔ یہ اتنا ہی قدیم ہے جتنی کہ فکر، یعنی مشاہدے اور فکر (فکرشے) کی ترتیبی علیحدگی ہم اپنے ارد گرد کے عالمی ماحول کو دیکھتے ہیں اور ہر متحرک شے کو عالمی تقسیم کا ہونا ضروری ہے تاکہ وہ تحفظ میں رہے۔ لہذا وہ روزمرہ کی تفصیلات اور تجربات اور ٹیکنیکی معلومات ہر انسان کے لیے مستقل اعداد و شمار کے خزانے کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ انسان جب اظہار و ’تکلم‘ سے آشنا ہوتا ہے تو وہ ہر اس شے کا تصور قائم کر لیتا ہے۔ جس کا کہ اسے اور اک ہو۔ یہی فطرت عالم ہے۔ اور اپنی تعبیری اور قیاسی اثر آفریں قوت ہمارے اندر اور اک کی آرزو اور تشویش پیدا کردیتی ہے۔ اور اس طرح استرجاعی دنیا کا تصور پیدا کرتی ہے۔ اس طرح اس جہان کا اندازہ ہوتا ہے۔ جو ابد سے ہم سے نا آشنا ہے۔ اور طبعی آنکھ اس کا نظارہ کرنے سے قاصر ہے۔ اس لیے یہ امر ذہنی میدان ہی کا موضوع رہا ہے۔ جب تک ہم عالم فطرت کا تصور بھی ذہنی روح ہی کے مطابق قائم نہ کر لیں۔ اور یہ اپنے آپ کو سائنسی تصور میں نہ بدل لے اور سائنسی تنقید کے میدان کا مقصد قرار نہ پائے۔ یہ اس وقت ہوگا جبکہ فطرت کا مشاہدہ بھی تنقیدی لحاظ سے نہ کیا جائے۔ چونکہ زبان مکان کا انضمامی یا جواہی تصور ہے۔ اسی طرح روح بھی فطرت کا جواہی تصور ہے۔ اس لیے یہ تصور فطرت پر اپنے انحصار کی وجہ سے لمحہ بہ لمحہ تغیر پذیر رہتا ہے۔ یہ پہلے بیان کیا جاچکا ہے کہ کس طرح زبان نے متحرک حیات کے احساس سمیت اپنا وجود پایا۔ یہ ایک تصویری مثنی عنصر ہے جو اثباتی اقدار کے خلاف ہے۔ یہ ایک ایسی شے کا جسم ہے جو وسعت سے خالی ہے اور سب کا سب زمانی اقدار پر مبنی ہے۔ فلفی ٹھنڈے دل سے اس کا تجزیہ کر کے یہ دعوی کرتے ہیں کہ وہ زمان کے مسائل حل کر سکتے ہیں۔ یہ مسائل بتدریج وجود میں آتے رہے اور حل ہوتے رہے۔ اور انھیں مکان ہی کی داغلیت کے طور پر قبول کیا جاتا رہا۔ بالکل اسی طرح روحانیت کا تصور وجود میں آیا۔ یعنی عالمی حقیقت کا برعکس تصور، تضادات کا مکانی تصور جو (داغلیت اور خارجیت) دونوں کا معاون ہے۔ اور یہ اصطلاح اس موقع کے لیے بہت مناسب ہے۔ ”ہر نفسیات طبعیات کا جواب یا برعکس ہے۔“

اگر ہم یہ کوشش کریں کہ ہر راز کے متعلق ایک سائنسی مرتب کر لیں۔ تو یہ کوشش بے سود ثابت ہوگی۔ مگر آخری دور کے شہروں کو یہ سوچنا ہوگا کہ تجزیہ فکر ناگزیر ہے۔ اور یہ ماہر طبعیات کو داغلیت کے متعلق سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔ اس سے ایک ایسا فرضی عالم وجود میں آتا ہے جو انسانی دنیا سے بھی زیادہ انسانی ہے۔ اس کے قائم کردہ تصورات کا یکے بعد دیگرے مشاہدہ اس کی تائید کرے گا۔ یہ غیر وسعت پذیر اشیاء کی وسعت پذیر اشیاء میں قلب مابیت کرتا ہے۔ اور ایک ایسی شے کے لیے سلسلہ علت و معلول قائم کرتا ہے۔ جس کا اظہار محض قیاس و قیافہ پر کیا جاسکتا ہے۔ اور اس طرح وہ تسلیم کرتا ہے کہ روح کی تشکیل اس کی آنکھوں کے سامنے ہے۔ مگر وہ تمام الفاظ جن کا وہ انتخاب کرتا ہے خواہ اس کا تعلق کسی بھی

ثقافت سے ہو' یہ ظاہر کرتے ہیں کہ اس کی تمام ذہنی کاوشیں اسے دھوکا دیتی رہی ہیں۔ وہ فرائض منہی، احساسات، پیچیدگیوں، اور اصلی محرکات شعور کی دلیز، راستے، عرض، شدت اور روحانی طریق کار میں متوازنیت کی بات کرتا ہے۔ یہ تمام اصطلاحات وہ ہیں جو طبی سائنس کیفیات کی ترجمانی کے لیے استعمال کرتی ہے۔ عزم کا تعلق مقصد سے ہے۔ اور یہ ایک سادہ اور خالص روحانی تصور ہے۔ شعوری اور لاشعوری کیفیات، زیر سطح اور بالائے سطح کے تصور سے ماخوذ ہیں۔ عزم و ارادے کے متعلق جدید نظریات اور ذخیرہ الفاظ برقی محرکات کی طرح ہیں۔ ارادے کی فعالیت اور تخیل کی فعالیت کا ذکر اسی انداز میں کیا جاتا ہے۔ جس میں کہ توانائیوں کے نظام کا ذکر ہوتا ہے۔ احساس کے تجزیے کا مطلب یہ ہے کہ کسی سیاہ خاکے کو اس کی مناسب جگہ پر نمائندگی دی جائے۔ پھر اس خاکے کو ریاضی کی مدد سے مکمل کیا جائے۔ بعد ازاں اس کی تعریف تقسیم اور پیمائش کی جائے۔ اس نوع کا تمام تجزیہ، خواہ کتنا بھی دلچسپ کیوں نہ ہو۔ اور وہ حرام مغز کی جراحی کا مطالعہ کیوں نہ ہو۔ اس میں علم ریاضی کے اصولوں سے ضرور کام لیا جائے گا۔ کیونکہ اس میں مقام کا میکانیکی تصور ضرور موجود ہوگا۔ اور متخیل یک جہتی کے ادراک کے بغیر صرف متخیل مکان ہی کا تصور ابھرے گا۔ خالص نفسیات کا ماہر یہ نہیں جانتا کہ وہ طبیعیات کی نقل کر رہا ہے۔ مگر یہ امر قطعاً حیران کن نہیں کہ تجرباتی نفسیات کے معصومانہ طریق بھی افسردہ کن، دقیقہ بینی نتائج فراہم کرتے ہیں۔ دماغ کے طریق اور الحاقی رشتے بطور نمائندہ کیفیات کے تمام کے تمام بصری منصوبے سے متعلق ہوتے ہیں۔ عزم یا ارادے کا راستہ یا احساس کا شعور دونوں متجانس مکانی تاثرات سے بحث کرتے ہیں۔ اس سے بہت زیادہ فرق پیدا نہیں ہوتا۔ کہ میں کسی نفسی اہلیت کا تصوراتی طور پر تعین کروں یا ترسیعی عمل کے تحت اسے دماغ کے کسی حصے سے منسلک کروں۔ سائنسی بنیادوں پر قائم نفسیات نے اپنے لیے تصورات کا ایک مکمل نظام قائم کر لیا ہے۔ اور پورے تعین کے ساتھ وہ اس نظام کے تحت اپنا عمل جاری رکھتی ہے۔ ہر ماہر نفسیات کا انفرادی اعلان اس امر کا ثبوت مہیا کرتا ہے کہ یہ معمولی تغیر کے ساتھ اس سائنسی نظام کی تعبیر ہے، جو پہلے ہی سے خارجی دنیا میں جاری ہے۔

مشاہدے سے تمام واضح تخیلات کا وجود پیدا ہوتا ہے۔ اور ہر ثقافت کی زبان اظہار کے اس طریق کو وقت سے قبل فرض کر لیتی ہے۔ اور زبان اسی ثقافت کی روح سے جنم لیتی ہے۔ اور اظہار کے دیگر ذرائع کا ایک جھڑ ہی قرار پاتی ہے۔ اور اب یہ زبان الفاظ کے معانی کی فطرت کو تشکیل کرتی ہے، ایک لسانی کائنات۔ جس کے اندر تجربی تصورات فیصلے اور نتائج، اعداد کی نمائندگی، علت و معلول، حرکت، مل کر میکانیکی وجود کا تعین کرتے ہیں۔ کسی مخصوص وقت میں روح کا مروجہ تصور، مروجہ زبان کی فعالیت اور اس کے داخلی علامتی نظام کی ترجمانی کرتا ہے۔ تمام مغربی فاؤنڈی زبانوں میں عزم کا تصور موجود ہے۔ یہ اساطیری وجود اپنا اظہار حروف کی قلب مابیت بیک وقت خود ہی کرتا ہے۔ یہی وہ امر ہے، جو ہماری زبانوں کو کلاسیکی زبان سے مختلف بناتا ہے۔ اور اس طرح ہماری روح بھی کلاسیکی روح سے مختلف ہو جاتی ہے۔ جب انسانی خودی کی حقیقت نے قدیم مہنسی تصور کی جگہ لے لی، تو داخلی وجود کا ایک نیا دیو کو محو کلام ہوا۔ اور اسی زمانے میں مخصوص عنوانات کے تحت سائنسی روحانی انداز اور ہر نوع کی نفسیات نے "عزم" کا تصور پیش کیا۔ جس

کی جڑیں بہت مضبوط تھیں اور اس کی منطقی تعریف مختلف شعبہ ہائے نفسیات نے مختلف انداز میں کی۔ مگر اس کے وجود کے متعلق کبھی کوئی اعتراض نہیں کیا گیا۔

(۲)

میں اس حقیقت کا قائل ہوں کہ سائنسی نفسیات (یہاں یہ اضافہ کرنا چاہیے کہ وہی نفسیات جو ہم لاشعوری طور پر زیر عمل لاتے ہیں، جب ہم اپنی ذات کو اپنی روح کے حوالے سے اور دوسروں کو ان کے حوالے سے شناخت کرتے ہیں) روح کی ہیئت بلکہ روح کے متعلق ابتدائی تصور تک بھی رسائی حاصل نہیں کر سکی۔ بلکہ اس کا کارنامہ صرف یہ ہے کہ اس نے ایک مزید علامت کا اضافہ کر دیا، جو دوسری علامات سے مل کر جو منہ، انسان کی وسیع دنیا کے تصور کو وجود بخشتی ہے۔ ایسے اور بھی متعدد امور ہیں، جو حالت تکوین میں تھے اور اب وجود میں تبدیل ہو چکے ہیں۔ اس تصور سے نامیاتی وجود کی جگہ میکانیکی وجود کا نظام روشناس کرایا ہے۔ اس صورت میں ہم اس شے کی کمی محسوس کرتے ہیں۔ جو ہمارے احساس زندگی کے خلا کو پورا کرتی ہے (اگر کوئی ایسی شے ہے، تو وہ یقینی طور پر روح ہی ہے۔ اسے قضاؤ قدر کا معیار کہیں وجود کی ناگزیر سمت بندی کا نام دیں۔ وہ حیات کے حقیقت کی راہ پر گامزن ہونے کا ایک امکان ہے۔ میں اس پر یقین نہیں کرتا کہ نفسیات کے کسی بھی مدرسہ فکر میں قضاؤ قدر کا تصور موجود ہے۔ اور ہم اس حقیقت سے آگاہ ہیں، کہ حقیقی تجربہ حیات سے دنیا کی کوئی شے بھی دور نہیں۔ اور علم انسان اور اس کے بعد آخر کار ہر شخص یہ یقین کرنے لگتا ہے کہ اس نے داخلی جواز کو دریافت کر لیا ہے۔

فی الحقیقت، ہر ثقافت میں ایک منظم نفسیات ہوتی ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ انسان اور اس کے تجربات کے متعلق علم کا اسلوب ہوتا ہے۔ بلکہ مختلف ثقافتوں میں اس کا درجہ بھی مختلف ہو سکتا ہے۔ مثلاً دور متکلمین سو فسطائیت، یا عمد روشن خیالی۔ ہر دور میں اعداد، فکر اور فطرت کے متعلق تصورات مختلف ہوتے ہیں۔ چنانچہ ہر صدی میں تصویر روح بھی اس کا اپنا ہی ہوتا ہے۔ اگر کوئی مغربی منصف جاہانی خیالات پر حاکم بن بیٹھے، یا اس کے برعکس صورت ہو، دونوں صورتوں میں فیصلہ غلط ہوگا۔ ایک ماہر لسانیات بھی غلطی کا مرتکب ہوتا ہے۔ جب وہ عربی یا یونانی کے بنیادی الفاظ کا ترجمہ اپنی زبان کے بنیادی الفاظ میں کرنے لگے۔ نے فیش، اپنی مس، آتما روح کے بدل نہیں ہیں۔ ہم "ارادے" یا "عزم" کی اصطلاح سے جو معانی مراد لیتے ہیں، کلاسیکی آدمی کے تصور روح سے وہ بالکل مختلف ہیں۔

ایک تصور کو دوسرے کے ساتھ منسلک کر کے مطالعہ کرنا درست نہیں۔ اب اس امر میں شبہ کا کوئی امکان نہیں کہ تاریخ فکر میں جو روح کے مختلف ادوار میں مختلف تصورات پیش کیے جاتے رہے ہیں، وہ سب اپنی اپنی جگہ اہم ہیں۔ کلاسیکی، شکی انسان یعنی وہ انسان جس نے اقلیدی بنیادوں پر وجود کا جائزہ لیا۔ وہ اپنی روح کو کائنات کا ایک جزو سمجھتا تھا۔ جسے عمدہ اجزاء کے ایک اتحاد میں پرو دیا گیا تھا۔ افلاطون نے اسے

جن اجزاء میں تقسیم کر لیا اور انسانی، حیوانی اور نباتاتی ارواح کا علیحدہ علیحدہ وجود تسلیم کیا۔ اور ایک موقع پر اس نے یہ تقسیم جنوبی شمال اور یونانی ارواح میں کی۔ ہم یہاں جس تصور کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔ وہ کلاسیکی انسان کا فطرت کے متعلق تصور ہے۔ اسے وہ مادی اشیاء کا ایک مکمل کل قرار دیتا تھا، حالانکہ ”مکان“ کے وجود کو وہ تسلیم نہ کرتا تھا۔ بلکہ اسے ”عدم“ قرار دیتا تھا۔ اس ساری بحث میں ”عزم“ کا تصور کہاں ہے؟ یا فعال ارتباط کا تصور کہاں ہے؟ یا ہماری نفسیات دیگر تفصیلات کہاں ہیں؟ کیا ہم یہ یقین کر لیں کہ افلاطون اور ارسطو تجرباتی عمل پر ہم سے کم یقین رکھتے تھے؟ کیا ان کو یہ علم نہ تھا کہ عام آدمی کو ان معاملات کی واضح شناخت ہے؟ کلاسیکی فلسفے میں ”عزم“ کی عدم موجودگی کی کیا وجوہات ہیں۔ جو کلاسیکی ریاضی میں ”مکان“ کی اور طبیعیات میں ”توانائی“ کی عدم موجودگی کی ہیں۔

اس کے برعکس آپ مغربی ممالک کے کسی بھی علم نفسیات کا اپنی مرضی سے انتخاب کر کے مطالعہ کریں تو آپ کو اس میں جسمانی تنظیم کی بجائے فعالیت نفسیات کے متعلق معلومات حاصل ہوں گی۔ تمام تاثرات کی بنیادی حیثیت جو ہم اپنی دانیت سے حاصل کرتے ہیں۔ وہ $x = y$ ہے کیونکہ فعالیت ہمارے عالم خارج کی بنیاد ہے۔ فکر، ارادہ، احساس ایک ایسی تثلیث ہے جس سے کوئی بھی مغربی فلسفہ باہر نہیں جاسکتا۔ خواہ وہ اس عمل کے لیے کتنی بھی کوشش کرے۔ رومی فلسفیوں کے اختلافات دربارہ اولت ارادہ و عقل سے بھی یہی نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ بحث مختلف قوتوں کے باہم ارتباط سے متعلق ہے۔ اس امر کی کوئی اہمیت نہیں کہ یہ فلسفی اپنے اپنے نظریات پیش کر رہے ہیں یا آگسٹائن اور ارسطو کی نقل کر رہے ہیں۔ شرکت، ادراک، یا طریق، عزم، آپ جو چاہیں نام دے لیں۔ بغیر کسی استثناء کے ہمارے تمام تصور عناصر ریاضیاتی۔ طبیعیاتی فعالیت کی نوعیت کے ہیں اور ہر لحاظ سے غیر کلاسیکی ہیں۔ ایسی نفسیات ہی روح کا مطالعہ کر سکتی ہے۔ پس نفسیات روح کا مطالعہ اس کی صفات کی قیاسات کے ذریعے نہیں کرتی، بلکہ طبعی بنیادوں پر بطور ایک مقصد اس کے عناصر کی تلاش و تحقیق کے ساتھ۔ اس کا فطری نتیجہ یہ ہے کہ جب مسئلہ حرکت کا سامنا ہو تو نفسیات کو الجھاؤ کا سامنا ہوتا ہے اور اسے مجبوراً طبیعیات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ کلاسیکی انسان کو بھی ایک ایجابی داخلی مشکل درپیش تھی اس مدرسہ فکر کے لوگ اس مسئلے پر متفق نہ ہو سکے کہ عزم اور عقل میں سے کون اہم ہے اور لہذا باروق کی طبیعیات میں جو خطرناک کمی رہ گئی ہے، اس کا حل کیا ہے؟ جو توانائی اور حرکت کے متعلق بیانات میں پائی جاتی ہے۔ سستی توانائی سے کلاسیکی اور ہندوستانی روحانی تصور سے انکار کیا گیا ہے۔ (جہاں ہر شے کو پہلے ہی سے طے شدہ اور گمراہ تصور کیا گیا ہے) مگر اسے فاؤسٹی اور مصری ثقافتوں میں درست سمجھا گیا ہے (مصر کے تمام فکری نظاموں میں مرکز قوت قرار دیا گیا ہے) حقیقی صورت میں یہ توثیق زمانی عنصر کو اسے تصور کو اپنے ساتھ شامل کر لیتی ہے۔ ایسی فکر جو ”زمان“ سے بے بہرہ ہے، وہ اپنے آپ کو تضادات میں جکلا کر لیتی ہے۔

فاؤسٹی اور ششی تصورات روح انتہائی مختلف ہیں۔ ایک دفعہ پھر قدیم تضادات ابھر آتے ہیں۔ ششی ثقافت میں روح کو بھی جسم ہی تسلیم کیا گیا ہے۔ فاؤسٹی ثقافت روح کو ”مکان“ سے تخلیقی وحدت میں پرو

دیا گیا ہے۔ جسم کے اجزا ہوتے ہیں۔ جبکہ ”مکان“ صرف طریقہ ہائے کار کا نظارہ پیش کرتا ہے۔ کلاسیکی انسان اپنے داخلی عالم کو متاعانہ طور پر حاصل کرنا چاہتا ہے۔ ہوسر کی ایلید میں بھی یہ عنصر موجود ہے۔ قدیم مندروں کی جو روایات وہ ہمیں سناتا چاہتا ہے ہم ان پر یقین کر لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر ہیڈز میں مردہ اشخاص کی نقوش کا قابل شناخت حالت میں موجود ہونا، جو کب کے مرچکے تھے۔ سقراط سے پہلے کا فلسفہ جس کی خوبی سے مرتبہ تھی۔ اجزا ہیں۔ لوگوں کے گردہ کا ذکر کرتا ہے۔ ہمارے خیال میں یہ تاثر موسیقی کے متعلق ہے۔ داخلی زندگی کا سازینہ اولین طور پر ”ارادہ“ کی قوت کو پیش کرتا ہے۔ پھر فکر اور احساس کو ثانوی حیثیت دیتا ہے۔ جہاں تک حرکت کا تعلق ہے، وہ معادن موسیقی کے روحانی قواعد کی پابند ہے۔ اور نفسیات کا فرض یہ ہے کہ وہ اس معادن موسیقی کو دریافت کرے۔ اس میں سادہ عناصر کلاسیکی اور مغربی اعداد کی طرح اختلاف باہم کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ایک طرف اقدار، اور دوسری طرف روحانی تعلقات، اور ششی ثقافت کے وجود کا روحانی وجود۔ اور کلاسیکی فکر کے مجسم پیا تصورات فاؤسٹی ثقافت کے متحرک روحانی تصور کے بالکل برعکس ہیں۔

ششی تصور روح جو افلاطونی گردہ کی فکر کا نتیجہ ہے۔ مجوسی تصور روح کا سامنا نہیں کر سکتا۔ آخری دور میں یہ تصور خود بخود آہستہ آہستہ مٹ رہا تھا۔ یہ شرقی آرای دور میں ختم ہو چکا تھا۔ اور اولین رومی بادشاہوں کے برسر اقدار آتے ہی یہ شری ادبی حلقوں سے بھی غائب ہو گیا۔ اب یہ تصور صرف ایک یادگار کے طور پر رہ گیا ہے۔

مجوسی ثقافت کا تصور روح سویت کے فلسفے پر مبنی ہے۔ دو پر اسرار قوتیں، نفس اور روح۔ مگر ان دونوں قوتوں کے مابین نہ تو کلاسیکی (جود) اور نہ مغربی (فعالیتی) ربط ہے۔ بلکہ بالکل ہی مختلف انداز میں تشکیل کردہ ارتباط، جسے ہم صرف مجوسی تصور ہی کہہ سکتے ہیں۔ کوئی اور ایسی اصطلاح جو ان اصطلاحات سے مراد اور باہمی ہوں، ان کی تلاش کے لیے دیو قرائط، اور کلیلی کی طبیعیات کا اگلیسی اور دیگر جبری فلسفیوں کے نظریات سے موازنہ کرنا ہوگا۔ اس موضوع پر بالخصوص، شرق وسطی کے تصور روح پر داخلی ضرورت واطمینان کا انحصار ہے۔ رومیوں پر اس کے گہرے اثرات کا نفوذ ابتدائی تین صدیوں (۳۰۰ تا ۶۰۰ء) میں ہوا۔ جبکہ عربی ثقافت اپنے عروج پر تھی۔ سینٹ جان کی انجیل اسی عہد کی یادگار ہے۔ اور ادبی غناسطی تحریروں جو نو افلاطونیت اور مانویت کے ابتدائی بزرگوں کی یادگار ہیں۔ اور تالہود کے مسکلی متن، اور اوستا سب مل کر رومی ششائیت سے تھک چکے تھے۔ ایسے حالات میں یہ صرف مذہبی ادب ہی تخلیق کر سکتے تھے، یا توڑواہت فلسفہ جسے شام اور ایران میں لکھا گیا۔ پہلی صدی عیسوی میں بھی سب سے زیادہ اثرات خالص سائی اور ابھرتے ہوئے عرب کے تھے۔ اگرچہ ان کا لباس کلاسیکی تھا۔ مگر یہ تصورات گہرے علم و شعور پر مبنی تھے۔ یہ لوگ کلاسیکی احساس حیات اور مجوسی روحانی تشکیل کے تصورات میں تضاد سے بخوبی واقف تھے۔ اور اپنے تصویر روح کو درست اور یقینی سمجھتے تھے۔ وہ عناصر جو جسم پر اثر انداز ہوتے ہیں اور وہ عقل عالم سے عالم انسانیت پر نفوذ کرتے ہیں، دونوں میں فرق ہے۔ یہ اثرات مجرد اور الوہی ہیں۔ اور ان پر سب کا اجماع ہے

یہ روح وہ ہے جس کا تعلق عالم بالا سے ہے۔ یہ وہ اعلیٰ تصور ہے جو خودی کے احساسات کی تہ میں پایا جاتا ہے۔ کبھی تو اس کا اندازہ ہی مسالک میں ہوتا ہے اور کبھی فلسفے میں۔ اور کبھی فنی چولے میں۔ کوسینی دور کے پیکر مشاہدہ کریں۔ جو لامتناہیت پر نظریں جمائے ہوئے ہیں۔ یہ نظر عالم باطن کی نشاندہی کرتی ہے۔ غلط فہمیوں اور ادبی گمان نے ایسا ہی محسوس کیا۔ پال البتہ ان دونوں تصورات میں امتیاز کرتا ہے (1. cor xv-44) وہ جسم اور روح کی سویت کا قائل نہیں۔ اور بنی نوع انسان کی نفسی تقسیم مابین اعلیٰ و ادنیٰ سے متفق نہیں۔ یہ تصور ادیبوں کے ہاں مروج تھا۔ متاخر کلاسیکی ادب (پلٹارچ) سویت کے تصور روح اور جسم سے بھرپور ہے۔ یہ تصورات مشرق سے مستعار لیے گئے ہیں اور جلد ہی اس موضوع کو عیسائیوں اور مکرین کے مابین ایک فرق کے طور پر قائم کر لیا گیا۔ اور اس کی دوسری صورت روح اور فطرت کے مابین فرق تسلیم کیا گیا۔ اور تاریخ کے مضبوطی میں اس کی تشکیل "پیدائش" سے "قیامت" تک کر لی گئی (جس میں خدا کی دخل اندازی کو اس کا ذریعہ قرار دیا گیا) یہ تصور ادیبوں، عیسائیوں اور ایرانیوں میں مشترک ہے اور ابھی تک قائم ہے۔ یہ بجوسی تصور روح بغداد اور بصرہ میں پھلا پھولا۔ اس فکری تصور پر الفارابی اور الکندی نے تفصیل بحث کی ہے۔ لیکن اہل مغرب کے لیے اس بجوسی الاصل ٹیکنالوجی کا سمجھنا دشوار ہے۔ مگر ہمیں اس کے نوخیز اقوام پر اثرات کو کم اہم نہیں سمجھنا چاہیے۔ یہ ایک خالص تجربی فکر ہے (مگر احساس خودی سے مختلف ہے) مغرب کے ظلم کلام اور فلسفہ تصوف پر بھی اس کے گہرے اثرات ہیں۔ روی فنون پر بھی اس کے اثرات کم نہیں۔ جو اسلامی ہسپانیہ، سسلی اور مشرق کے متعدد قریبی ممالک سے اس میں منتقل ہوئے۔ اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ عربی ثقافت کا تعلق ایک منزل من اللہ مذہب سے ہے۔ اس مذہب میں جسم و روح کی سویت کا تصور موجود ہے۔ کھلا کی اصطلاح یہودی مذہب میں پائی جاتی ہے۔ اس کا تعلق مبینہ وسطانی عہد تاریخ سے ہے۔ یہ سب جانتے ہیں کہ قدیم رومیوں نے عربی فکر سے بہت حد تک خوش چینی کی۔ مگر میں یہاں مختصر طور پر سپائی نوز کا ذکر کروں گا۔ جسے بہت کم اہمیت دی گئی۔ بلکہ اس کا مطالعہ بھی بہت کم کیا گیا ہے۔ وہ اپنے شہر کے یہودی علاقے میں پیدا ہوا۔ یہ شیرازی کا ہم عصر تھا جو باروقی مفکرین کا ایک ہونمار طالب علم تھا۔ اس نے کوشش کی کہ وہ اپنے نظام فکر کو مغربی رنگ میں پیش کرے مگر وہ عربی سویت روح کے تصور سے آزاد نہ ہو سکا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بیان میں کلیلو یا ڈیسکا ریٹز والا زور نہیں۔ اس تصور کا تعلق متحرک کائنات کا مرکز ثقل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ بجوسی عالمی احساس سے خود بخود اجنبیت کا منظر ہے۔ اس تصور کا مقصد فلسفیوں پر سنگ باری نہیں (جو سپائی نوزا کے تصور دیوتا اور سبب خود کا مقصد ہے) اور ہماری تصویر فطرت میں علقی ضرورت سے ہے۔ نتیجہ "یہ تصور بغداد کے فلسفیوں کے نظریہ قسمت کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ہر علم ہندسہ کے جدید نظریات وجود میں آئے۔ زندہ اوستا اور تالمود اسلامی علم کلام میں یہ مشترک ہے۔ مگر بظاہر یہ سپائی نوزا کی اخلاقیات کا حصہ ہے، مگر ہم اسے یہودی ہستی کا ایک نامکمل فلسفہ سمجھتے ہیں۔

ایک دفعہ اور اس بجوسی تصور روح کا اظہار ہوا۔ یہ جرمن، روی فن تعمیر کا جادو تھا یا روی فلسفیوں کے الجھے ہوئے خیالات کا اثر، جو صلیبی جنگوں کی غلام گردشوں اور قلعوں میں مباحث کا نتیجہ تھا۔ بلکہ سب

سے بڑھ کر یہ عربوں کی شاعری تھی جس نے اسے مقبول بنایا۔ یقیناً یہ امر اپنی جگہ پر ہے کہ ان مباحث یا شاعری کو بہت کم لوگ سمجھتے تھے۔ ان معاملات کا مناسب علم رکھے بغیر شیلنگ، اوکن، گورس اور ان کے حلقے کے دوسرے افراد نے عربی۔ یہودی اسلوب کے میدان میں بے فکر فکری تحقیق کا آغاز کر دیا۔ جسے انہوں نے اپنے اطمینان کے بخلاف بہت گہرا اور اندھیرا پایا۔ اگرچہ مشرقی مفکرین کے لیے ان کی یہ صورت نہ تھی۔ مگر انہوں نے ان لوگوں سے استفادے کی خاطر تعلقات پیدا کیے اور کچھ ذاتی کوشش کی۔ اس لیے انہیں توقع تھی کہ وہ اس موضوع کو سمجھنے میں کامیاب ہو جائیں گے۔ مگر اس ساری کوشش کا صرف ایک ہی اہم نتیجہ نکلا کہ اس مسئلے کے سمیر الفہم ہونے کو تسلیم کر لیا گیا۔ ہم اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنے میں حق بجانب ہیں کہ سب سے واضح اور قابل فہم فکر کا تعلق فاؤستی فکر سے ہے۔ جو ہمارے پاس ہے۔ مثلاً "ڈیلاٹیر یا کانٹ کا مقدمہ۔ مگر ایک عرب طالب علم ہمارے تصور کو اپنے لیے اسی طرح ناقابل فہم اور مبہم قرار دے گا۔ جسے ہم سچ سمجھتے ہیں" اس کی نظر میں وہ غلط ہو سکتا ہے اور اس کے برعکس بھی۔ اور ادراک کی یہ صورت مختلف ثقافتوں میں بالکل مختلف ہوتی ہے۔ خواہ یہ تصور روح کا مسئلہ ہو یا کوئی اور بحث جس کی بنیاد سائنسی فکر پر ہو۔

(۳)

حتی عناصر کی علیحدہ حیثیت کے امتیاز ہی کا فریضہ ہے، جو روی عالمی تاریخ نے آئندہ نسلوں کے حوصلہ و بہت کے لیے چھوڑ دیا ہے۔ یہ مسئلہ بھی اسی طرح مختلف فیہ ہے، جس طرح کہ گرجوں کی آرائش اور ابتدائی ہمعصر نقاشی میں سنہری اور ماحولیاتی پس منظر کا مسئلہ ابھی تک فیصلہ طلب ہے۔ نیز فاؤستی اور بجوسی ثقافت میں فطرت میں الوہیت کا مسئلہ۔ اسی طرح روح کا قدیم بودا اور تائیت مسئلہ تصور روح جب فلسفے کے حدود میں داخل ہوتا ہے۔ تو اپنے ساتھ اپنے عیسائی۔ عربی یا بعد الفیسطائی کردار بھی ساتھ لانا ہے۔ جس میں نفس اور روح کی سویت بھی شامل ہوتی ہے اور ان تصورات کو شمالی خالص روحانی قوتوں کے ساتھ منسلک کر دیتا ہے۔ جن کا ہذا ابھی تک کوئی حتمی فیصلہ نہیں ہو سکا۔ یہ وہی کی ہے جو عقل اور ارادے کی اولیت کے متعلق بنیادی روی فلسفے میں ابھی تک موجود ہے۔ جسے دور حاضر میں قدیم عربی اور جدید مغربی مفہوم کے حوالوں سے حل کرنے کی کوشش میں مشغول ہیں۔ یہ نفس کی اساطیری روایت ہے جو ہمارے فلسفے کی ہر منزل میں نئے ہمیں میں شامل رہتی ہے اور ہر ہمیں میں اس کا بہروپ مختلف ہوتا ہے۔ مگر اسے ہمیشہ پہچان لیا جاتا ہے۔ متاخر باروقی معقولات میں شہری جذبے پر یقین کا اظہار کیا گیا تھا۔ اور عقل کی دیوی کی برتر قوت کے حق میں فیصلہ سنایا گیا تھا۔ (کانٹ اور ہیکوین) مگر اس کے فوراً بعد انیسویں صدی میں (سب سے بڑھ کر نٹشے نے) دوبارہ اپنا پر زور وہ فیصلہ سنایا جو ابھی تک ہم سب کے خون میں شامل ہے۔ شوپنار جو نظام پسندوں کا آخری نمائندہ ہے، اس نے ایک نیا کلیہ پیش کر دیا "عالم بطور ارادہ و تصور"۔ مگر ارادے کے خلاف اس کا فیصلہ اخلاقیات پر مبنی ہے، نہ کہ مابعد الہیاتیات پر۔

اس بحث کے نتیجے میں ثقافت کے اندر فلسفے کے عمل دخل پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں جو ہم نے مشاہدہ

کیا وہ فاضلی روح کا یہ عمل ہے کہ وہ اپنی ذات کی تصویر جو وہ صدیوں سے نقش کرتی رہی ہے، اسے اس تصویر کے شانہ بشانہ پیش کر دے، جو اس نے عالمی تصور کو بے نقاب کرنے کے لیے بنائی ہے۔ رومی عالمی تصور جس میں ارادے اور عقل کی جنگ جاری ہے، صلیبی جنگوں کی ذہنیت کا نتیجہ ہے۔ جو ہومن شافٹن کی عظیم کلیسائی سلطنت کا سراپا ہے۔ ان لوگوں کا تصور روح دیا ہی تھا، جیسے یہ خود تھے۔

ارادہ اور فکر تصور روح میں سمت اور وسعت، تاریخ اور فطرت، قضا و قدر اور علت و معلول، عالم خارج کے مظہر ہیں، جو ایک دوسرے پر باہم منطبق ہیں۔ ہمارے کردار کے دونوں پہلو ہمارے علامتی نظام میں ظاہر ہوتے ہیں۔ جس کی حیثیت لاتناہی وسعت کی ہے۔ ارادہ مستقبل کو حال سے منسلک کرتا ہے۔ جو حال کے مقابلے میں غیر محدود ہے۔ تاریخی مستقبل کوئی فاصلہ ہے۔ یعنی لامحدود کائناتی افق۔ فاضلی تجربہ عقل کا مطلب یہی ہے۔ سمت کا احساس ارادہ ہے اور مکان کا احساس، عقل ان کی انفرادی حیثیت تقریباً اساطیری ہے۔ اور انھیں سے وہ تصویر ابھرتی ہے۔ جسے ہمارے ماہرین نفسیات اپنی داخلی زندگی کی ناگزیر تجرید سمجھتے ہیں۔

اگر فاضلی ثقافت کو ایک "ارادے" کی ثقافت قرار دیا جائے، تو یہ صرف اسی بیان کا ایک دوسرا طریق اظہار ہے۔ جسے امتیازی تاریخی منصف بندی کہا جاسکتا ہے۔ ہمارا سینہ واحد شکم "خودی" ہمارا محرک علم نحو، جو اظہار و ابلاغ میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ وہ اسی میلان اور منصف بندی کا نتیجہ ہے، اس کے ساتھ مثبت سمتی توانائی کا وجود نہ صرف عالمی تاریخ کی تصویر پر غالب رہتی ہے، بلکہ ہماری اپنی تاریخ کی بھی رہنمائی کرتی ہے۔ یہی خودی رومی فن تعمیر میں چٹار کی صورت اختیار کرتی ہے۔ حلقہ سرخولہ انگریزی حرف "ا" کی تصویر ہے۔ یعنی سینہ واحد شکم کی اخلاقی صورت اور مسلکی یقین کی خودی کی صورت اور سب سے بڑھ کر بجائے دوام اور عظمت کا نشان اٹھاتی ہے۔

بینہ اسی صورت میں رومی اس لاف زنی کو قابل نفرت سمجھتے ہیں۔ رومی علامت نگاری میں انا کی اس صورت کو محدود کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اور گرم نام رہنے کو ترجیح دی جاتی ہے اور لفظی ذات کو ترجیح دی جاتی ہے۔ اور نظام بے خودی میں "انا" یعنی خودی کو معاشرے سے تعلقات کا نقطہ آغاز قرار دیا جاتا ہے۔ یعنی اخلاقی طور پر ہمسائے سے محبت، اخلاقی بنیاد پر "I" سے مراد عزیزوں اور قرب و جوار کے لوگوں سے محبت اور شفقت جس سے خود "فرد" کا اپنا فائدہ ہے۔ یہ مغربی بے جا غرور کی صفات نہیں۔ اسی بنا پر گرجے کی چھت کو اور اس کے گنبدوں کو بلند کیا جاتا ہے۔ تاکہ گنبد افلاک سے تشبیہی رابطے کا تصور پیدا ہو۔ ٹائٹائی کا ہیرو پلوڈوف وہ اپنی ذات کے اخلاقی اصول کا جائزہ لیتا ہے اور اپنی خودی کی حفاظت کرتا ہے۔ اور اسے اپنا ناخن انگشت قرار دیتا ہے۔ اسی سے ٹائٹائی کی کاذب قلب مابیت کی سنگدلی کا پتہ چلتا ہے۔ مگر رسکو لیتی کوف، جمع شکم کی بڑی تعداد میں سے ایک ہے۔ جو غلطی وہ کرتا ہے، اس کی ذمہ داری سب پر ہے۔ اور متعلقہ گناہ کو اپنے ذمے لینے پر وہ غرور اور بے جا غرور محسوس کرتا ہے۔ اسی قسم

کا تصور مجوسی تصور روح کی = میں بھی موجود ہے۔ اگر کوئی شخص میرے پاس آئے سچ نے کہا (لوقا۔ ۱۳-۲۶) اور اپنے ماں باپ، بیوی، بچوں اور بھائیوں بہنوں اور اپنی ذات سے نفرت نہ کرے وہ میرا شاگرد (مرید) نہیں ہو سکتا۔ یہ وہی احساس ہے، جس کے تحت ہم مشہور اصطلاح کا ترجمہ بطور بنی آدم کرتے ہیں۔ قدیم روایات کا خلاصہ بھی یہی ہے، جس میں اپنی ذات یعنی خودی کو ہدف ملامت قرار دیا گیا ہے، اور گناہ سمجھا گیا ہے۔ اسی بنیاد پر رومی تصور نفی ذات سے مراد لاتناہی سے تعلق ہے۔ جس میں حقیقت کا تصور گمائی میں پوشیدہ ہے۔

لیکن کلاسیکی انسان تو صرف حال سے وابستہ تھا۔ لہذا وہ سمتی توانائی سے محروم ہے۔ جس سے ہمارے تصورات عالم اور روح بھرے پڑے ہیں۔ اس سے ہمارے تمام حسی تجربات اور داخلی تجربات فاصلہ ہماری مستقبل کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔ کلاسیکی انسان کے ہاں عزم یا ارادے کا کوئی تصور نہ تھا۔ کلاسیکی انسان کا قضا و قدر کا تصور اور دور کی ستونوں کی علامت اس امر کی پوری تصدیق کرتے ہیں۔ جان فان آنگ کے لے کر بے تک جو فکر و ارادے کی تصویر نمایاں ہے، وہ کلاسیکی پیکر میں ممکن نہیں۔ زیوس کا مجسمہ داخلی لحاظ سے غیر تاریخی عوامل یعنی حیوانات اور نباتات کے مہموں کا ترجمان ہے۔ جو کلی طور پر مادی اور شعوری سمت سے محروم ہونے کی وجہ سے غائب کی طرف لے جاتے ہیں۔

فاضلی اصول کا حقیقی اسم، جو صرف ہماری ہی ملکیت ہے، محض بے اختلائی کی وجہ سے متعین نہیں ہوا۔ ورنہ نام تو محض ایک آواز ہی ہے۔ مکان بھی ایک ایسا لفظ ہے، جسے ہزارہا نازک مفایم میں استعمال کیا جاسکتا ہے۔ ماہرین ریاضی، فلسفیوں، شعراء اور مصوروں کا اپنا اپنا مفہوم ہے۔ جو ایک ہی لفظ کو جوئی الحقیقت تجزیہ لاپذیر ہے، اپنے اپنے معانی کے لیے استعمال کرتے جاتے ہیں۔ ایک لفظ جو بظاہر تمام بنی نوع انسان کے لیے مشترک ہے، مگر اس میں اس کے باوجود بعض باہد البیساطی معانی پوشیدہ ہیں۔ جو ہم اسے دیتے ہیں اور ہم باہر مجبوری ایسا کرتے ہیں، اس مفہوم میں وہ صرف متعلقہ ثقافت ہی میں جائز اور قابل قبول ہوتا ہے۔ ہم صرف ارادے کا تصور ہی قائم نہیں کرتے۔ بلکہ اس سے وہ حالات بھی مراد ہوتے ہیں، جو ہم سے متعلق ہوتے ہیں۔ اہل یونان اس کیفیت سے نا آشنا تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ارادے کو اعلیٰ علامتی اہمیت حاصل ہے۔ اگر زیادہ سنجیدگی سے غور کیا جائے، تو مکان بطور عقلی اور ارادے میں کوئی فرق نہیں۔ کیونکہ جو شے ایک کے لیے ضروری ہوگی وہ دوسرے کے لیے بھی اسی طرح ناگزیر ہوگی۔ مگر کلاسیکی زبانوں میں اس مفہوم کے اظہار کے لیے کوئی لفظ نہ تھا۔ فاضلی عالمی تصویر میں خالص "مکان" محض وسعت کا نام نہیں۔ بلکہ ایک اثر آفرین وسعت جو دور فاصلوں تک رسائی رکھتی ہو، جو محض حسی وجود پر قابو پالے۔ جو کشیدگی اور رجحان دونوں حالتوں میں روحانی عزم قوت کا مظہر ہو۔ میں اس امر سے بخوبی واقف ہوں کہ میرا یہ بیان کتنا تشبیہ ہے۔ یہ قطعاً ناممکن ہے کہ ہم یہ بتائیں کہ ہندوستانی یا عرب باشندے مکان سے کیا مراد لیتے ہیں۔ یا اس لفظ کے متعلق ان میں احساس اور تصور کی کون سی صورت ابھرتی ہے۔ مگر ان دونوں میں امتیاز مختلف اور بنیادی اصول ریاضی سے ثابت کیا جاسکتا ہے۔ ہیئت کے فنون، اور سب سے بڑھ کر

زندگی کے متعلق اظہار سے بھی استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ ہم اس امر کا مشاہدہ کریں گے کہ کوہ نیکی اور کولمبوس میں مکان اور ارادے کا اظہار کس انداز میں ہوا ہے اور اسی طرح ہر تہذیب اور نپولین میں اس کا مظاہرہ کس طرح کیا ہے۔ مگر اس کی ایک اور صورت بھی ہے۔ توانائی اور امکان کے میدان میں وہ تصورات ہیں جن کو یونانی ذہن کو سمجھنا بہت مشکل ہے۔ مکان کا وجود ادراک سے قبل ہوتا ہے، یہی وہ کلیہ ہے جو کانت نے استعمال کیا اور باروق فلسفے نے اسے طویل اور ان تک جدوجہد سے قائم رکھا۔ اس کے مطابق روح باقی تمام اجنبی اشیاء پر غالب ہے، اور یہ خودی ہی کا حق ہے کہ وہ اپنے اصولوں کے تحت دنیا پر حکومت کرے۔

یہ روغنی مصوری میں تصور حق کے اظہار کے لیے استعمال میں لایا جاتا ہے، اور یہ تصور کے مکانی پس منظر کو ظاہر کرتا ہے۔ جس سے لامتناہیت کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ یہ امر مشاہدہ کے تخیل پر منحصر ہے کہ وہ اسے کس قدر قاطع سے دیکھتا ہے، اور اپنی رائے قائم کرتا ہے۔ یہی وہ قاطع کی کشش ہے، جس سے خوبصورت فطری مناظر کی تصاویر وجود میں آتی ہیں جو تاریخ میں زندہ جاوید رہ جاتی ہیں۔ یہ صنعت ہمیں باروق کی تصاویر اور منظر کشی میں نمایاں نظر آتی ہے۔ کیونکہ علامت تک پہنچنے میں صدیاں بیت گئیں۔ اس میں ہر وہ عنصر شامل ہے۔ جسے الفاظ: مکان، ارادہ، اور قوت، ظاہر کرنے اور نشاندہی کرنے کے قابل ہیں۔ اسی طرح کارہجان ہمارے مابعد الطبیعیاتی نظام میں بھی موجود ہے۔ جس میں الفاظ کے جوڑے بنا کر تصورات کو تشکیل دیتے ہیں۔ (مثلاً ماحول اور اشیاء بالذات، ارادہ اور تصور، خودی اور بے خودی) ان سب کے مفہوم میں حرکت پذیری موجود ہے۔ اور پروٹوگورا کے تصور انسان کے بالکل برعکس یعنی اقدام بجائے خالق اشیاء جو روح پر فعالیت انحصار قائم کر دیتا ہے۔ کلاسیکی مابعد الطبیعیات انسان کو دیگر اجسام میں ایک جسم سمجھا۔ اور علم کو ایک رابطہ قرار دیا، جو عالم سے غیر عالم کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ مگر اس کی برعکس صورت وجود میں نہیں آتی۔ انکساکوربرا اور ڈیمو کریٹس کے نظریات، جو تسلیم نہیں کرتے کہ شاکر کا تبدیلی ادراک میں کوئی عملی حصہ بھی ہوتا ہے۔ الاطون نے یہ بھی محسوس نہ کیا، مگر کانت یہ تسلیم کرنے پر مجبور تھا کہ خودی ہی تاثرات کا مرکز ثقل ہے۔ اس کی مشہور غار کے قیدی فی الواقع قیدی ہی ہیں۔ وہ عام غلام ہیں، آقا نہیں۔ وہ معروف سورج سے روشنی حاصل تو کرتے ہیں، مگر خود ان کی ذات سے کسی قسم کی روشنی کا اظہار نہیں ہوتا، جس سے دنیا کو کوئی فائدہ حاصل ہو۔

ہمارے ارادے اور مفروضہ مکان کے تصور کی تائید طبی توانائی سے ہوتی ہے۔ یہ ایک خالص غیر کلاسیکی تصور ہے، جس میں مکانی وقت بھی ایک ہیئت کا حامل ہے۔ اور فی الحقیقت ایک اہم ہیئت ہے۔ اور اس سے جو تصورات ابھرتے ہیں، وہ الہیت اور شدت ہیں، جن کا خود اسی پر انحصار ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ ارادہ اور مکان کلیلو اور نیوٹن کی مالی تصویر کے محرکات ہیں، اور متحرک مالی ہیئت جس میں ارادہ ہی مرکز ثقل اور مرکز حوالہ ہے۔ اس کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے۔ یہ دونوں تصورات باروق کے ہیں، اور ناؤستی ثقافت کی پختہ فکر میں بطور علامت مستعمل ہیں۔

اگرچہ عام طور پر ایسا سمجھتا ہے، مگر یہ غلط ہے کہ ارادے کا مسلک ایک عام تصور ہے۔ اگر یہ تمام بنی نوع انسان میں نہیں تو عیسائی دنیا میں اس کا وجود ہے، اور اسے قدیم عربوں سے حاصل کیا گیا ہے۔ یہ تعلق محض سطحی تاریخی اہمیت کا حامل ہے۔ اور ایسا نتیجہ اخذ کرنے کا باعث رسمی تاریخی الفاظ کو سمجھنے میں مغالطہ ہے۔ مثلاً "مسلک ارادیت عمل کو قضا و قدر کا شاخسانہ قرار دے دیا جائے، اور اس وجہ سے علاماتی تفسیرات کو جو اس راستے میں وقوع پذیر ہوتی ہیں، حذف کر دیا جائے۔ جب عرب ماہرین نفسیات، مثلاً "مرتضیٰ" ارادے کی مختلف صورتوں پر بحث کرتا ہے، تو وہ اسے عمل کے اس ارادے سے منسلک کر لیتا ہے۔ جو آزادانہ طور پر متعلقہ عمل سے قبل ظہور میں آتا ہے۔ یعنی ایک اور ارادہ جس کا عمل سے کوئی تعلق نہیں۔ ایک اور ارادہ جو متعلقہ ارادے کا باعث ہوا۔ یقیناً یہ تصور عربی الفاظ کی وسعت معانی کا نتیجہ ہے۔ کیونکہ ان کے مفہوم میں دوسری زبانوں کے الفاظ کے مقابلے میں زیادہ گہرائی ہوتی ہے، اور اس فرق کی وجہ سے ناؤستی ثقافت اور عرب ثقافت میں تصور روح میں بھی فرق آ جاتا ہے۔

ہر شخص کے لیے خواہ اس کا تعلق کسی بھی ثقافت سے ہو، روح کے عناصر اساطیری دیوی دیوتاؤں کی طرح ہوتے ہیں۔ جیسا کہ "پوس کی اولیمپس کے خارج میں حیثیت تھی، ذہنی تصور ہر یونانی کا اپنی ذات کے متعلق تھا۔ ایک تخت نشین آقا جس کا تعلق دیگر روحانی عناصر سے تھا۔ ہمارے لیے جو خدا کا تصور ہے، وہ کائنات کی وسعت اور کائناتی قوت کی لامتناہیت سے متعلق ہے۔ ہر جگہ حاضر و ناظر اور رخص و رحیم، اور خالق و رازق ہے۔ وہ نہ صرف کائنات کی وسعتوں میں، بلکہ روح کے اندر بھی مقیم ہے۔ اس کو "عزم" یا ارادہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ اور مجموعی ثقافت کی سمیت کائنات، جسے روح اور نفس (مقدس روح اور نفس)۔ یہ تصور لازماً کائنات کے تصور خیر و شر (خدا اور شیطان) یا ایرانی تصور اور زند اور اہرمین اور یہودیوں کے ہاں یا ہوسے اور پھیل ڈیوب، اور مسلمانوں میں اللہ اور الجیس، یعنی خیر کامل اور شر کامل کے تصور پر مبنی ہے۔ یہ یاد رکھیں کہ مغرب میں یہی دو تصور ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ مثلاً "ارادہ" یا "عزم" کا تصور رومیوں کے اس تصور کا شاخسانہ ہے کہ نفیس افراد کو ارادیت کے قائلوں پر حکومت کا حق ہے۔ اور یہ وحدت الوجودی روحانیت کا نتیجہ ہے۔ اس عمل سے حقیقی دنیا سے شیطان کا وجود غائب ہو جاتا ہے۔ باروق کے دور میں وحدت الوجود کا تصور داخلی حیات میں بھی سرایت کر گیا، اور خدا کا لفظ دنیا کے مخالف مفہوم میں استعمال ہونے لگا، اور اس کے معانی دونوں طرف کے تصورات کی تائید کرتے رہے۔ اور اس کا مضر حقیقی لفظ ارادہ ہی رہا، جو روح سے متعلق ہے۔ یعنی وہ قوت جو اپنے دائرہ کار میں فعال رہتی ہے۔ مگر جب مذہب کو چھوڑ کر سائنس کی طرف رجوع کرتا ہے، تو ہمیں دو قسم کی اساطیر سے واسطہ ہوتا ہے۔ طبیعیات اور نفسیات۔ تصورات "توانائی"، "ماہرہ"، "ارادہ"، "جذبات" کا انحصار معروضی تجربات پر نہیں بلکہ احساس حیات سے ہے۔ ڈارون کے نظریات اس احساس کی سطحی صورت ہیں۔ یونانیوں کو فطرت کے اس مفہوم کا علم نہ تھا جو ہمارے ماہرین حیاتیات اس سے اخذ کرتے ہیں۔ یعنی حقیقی اور مضبوط فعالیت کا مفہوم جو ہر جاندار سے منسلک ہے۔ خدا کی مرضی یا ارادہ ہمارے لیے حشو و تکرار ہے۔ (خدا یا فطرت بعض لوگ جس طرح کہتے

☆ اسلام میں اللہ خیر اور شر دونوں کا خالق ہے

ہیں) ارادے کے سوا اور کچھ نہیں۔ نشاۃ ثانیہ کے بعد سے خدا کے وجود کے حسی اور ذاتی صفات ترک کر دیئے گئے۔ (ہر جگہ حاضر ناظر ہونا، ہر شے پر قادر ہونا ریاضیاتی تصورات ہیں۔ جو بتدریج تھوڑے تھوڑے لاتناہی مکان کی طرف مائل ہو رہے ہیں۔ اور قلب ہیئت کے نتیجے میں اس تصور کو عالی عروج کا مقام حاصل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ۱۷۰۰ء سے کوئی مزامیری موسیقی پیدا نہیں ہوئی۔ فن تو ویسی ہوتا ہے کہ جس کے نتیجے میں خدا کی ذات کے جمال اور قدرت کا اظہار ہو۔ ذرا ہو سر کے دیوتاؤں پر غور کریں۔ زیوس کو دنیا پر حتیٰ یا کلی قوت حاصل نہیں۔ پرانے دوسرے اجسام کی طرح ایک جسم ہے۔ یہی صورت شمس دیوتا کی ہے جو ایک ناگزیر ضرورت ہے۔ آئینے کلاسیکی شعور کے مطابق کائنات پر محیط ہے۔ مگر کسی لحاظ سے بھی کائنات پر انحصار نہیں رکھتا۔ بلکہ دوسرے الفاظ میں باقی دیوتا اس کے ماتحت ہیں۔ ایسے چائلس نے پرستش میں واضح الفاظ میں اس کی تائید کی ہے۔ مگر یہ تصور ہو سر کے ہاں بھی واضح طور پر موجود ہے۔ یعنی دیوتاؤں کی جدوجہد کے بیان کے تحت اس فن میں جہاں زیوس قضاء قدر کی میزان کو اپنے ہاتھ میں لے لیتا ہے۔ مگر اس کے نتیجے میں وہ صرف تصفیہ ہی کر سکتا ہے اور آئندہ کے لیے سبق سیکھتا ہے۔ جو اسے بیکٹر کی مدت سے حاصل ہوتا ہے۔ لہذا کلاسیکی روح اپنے اجزاء اور خواص کے ساتھ اپنے آپ کو اولیمپس یا رب صفر سمجھتی ہے۔ لہذا یونانی اخلاقیات کا سب سے بڑا اصول یہی ہے کہ ان اجزاء کو باہم امن اور اتحاد میں رکھا جائے (توازن خیر و شر؟ جو ممکن نہیں) ایک سے زائد فلسفی اس ارتباط کا اظہار روح کے اعلیٰ اجزاء کے حوالے سے کرتا ہے جس سے اس کی مراد زیوس ہے۔ ارسطو اس دیوی کو صرف غور و فکر میں جتلا رکھنا چاہتا ہے۔ اور دیوجانس کا بھی یہی فرض منصبی ہے۔ ایک مکمل پنختہ اور جامد زندگی جو ہماری اٹھارویں صدی کی زندگی کے تصور پنختہ اور متحرک سے بالکل مختلف ہے۔

روح کے تصور کا معنی جسے ہم نے "ارادے" کا نام دیا ہے اس کا باروق کے تیسرے ابعاد کے تصور سے انلاک ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ روغنی نقاشی اور جدید طبیعیات کے تصور قوت میں ہے۔ اور عالم موسیقی میں مزامیری سرآل ہے۔ ہر وہ شے جو ان ذہین ترین صدیوں میں تخلیق ہوئی اس پر رومیوں نے قبضہ کر لیا۔ اور غلبہ حاصل کر لیا۔ اسی دور میں ہم فاؤسٹی ثقافت کی زندگی اور دوسری ثقافتوں کی زندگی کے مابین اختلافات کی وضاحت کرنا چاہتے ہیں۔ اس معاملے میں ہمیں یہ کرنا ہے کہ بعض ابتدائی اصطلاحات کو اچھی طرح سے سمجھ لینا ہے۔ مثلاً "ارادہ" مکان، قوت اور خدا۔ ان اصطلاحی الفاظ میں وہ معانی جو فاؤسٹی ثقافت کے حوالے سے مروج ہیں یہ سب علامات ہیں اور ایک طرح کی تشکیل فراہم کرتے ہیں۔ جس کی حدود میں ہم عظیم اور ہم نوعی صوری عالم کا ادراک کر سکیں گے۔ جس حوالے سے ان الفاظ کا مفہوم متعین کیا گیا ہے۔ آج تک اس پر یقین کیا جاتا رہا ہے کہ بعض ایسے اشخاص موجود ہیں جو ابدی معاملات کی پوری طرح سے واقفیت رکھتے ہیں۔ جو کسی نہ کسی وقت انہیں آشکار کر دیں گے اور باقدانہ تحقیق سے ان حقائق بدرک کی تصدیق ہو جائے گی۔ طبی علوم کی یہ غلط فہمی نفسیات میں بھی موجد ہے۔ عالی طور پر تسلیم شدہ بعض بنیادی اصول باروقی اسلوب میں ادراک اور جامعیت کے ساتھ موجود ہیں۔ یعنی ایک طریق اظہار جو صرف عبوری نوعیت کا ہے۔ نیز یہ کہ وہ اصول صرف مغربی ذہن ہی کے لیے قابل قبول ہیں۔ اور ان کی وجہ

سے ان تمام مطالب میں تبدیلی واقع ہو جاتی ہے۔ جو بعض سائنسوں میں مروج ہیں اور ہماری اس طرف رہنمائی کرتے ہیں کہ ہم انہیں نہ صرف منظم شعور کی صورت میں دیکھیں، مگر اس سے بھی ارفع و اعلیٰ درجے میں یعنی انہیں قیاسی مطالعہ کا موضوع بنائیں۔ باروق فن تعمیر کا آغاز جیسا کہ ہم نے مشاہدہ کیا۔ جب مائل ۱- بجیلو نے نشاۃ ثانیہ کے تعمیری عناصر کو متحرک قوت اور اضافی مسالے سے مدد اور وزن مہیا کیا۔ جبکہ برونی لاپچی کا پازی کا گر جا جو فلورنس میں واقع ہے زیادہ توازن کا مظاہرہ کرتا ہے۔ روم میں واقع گیسو میں دکنولا کی ڈیوڈمی ارادے کی جبری صورت ہے۔ اس کی کلیسیائی صورت میں نئی ہیئت کو "یور" قرار دیا گیا ہے۔ اور فی الحقیقت اس کی کامرانی اور جیا کو موڈیلا پورٹا اور آگسٹس لویولا جو گرے کی دیوار کی حیثیت سے خالص اور تجریدی حالت میں استاد ہے کچھ نہ کچھ تعلق موجود ہے۔ گویا وہ غیر مرئی عمل اور لامحدود نظام کے حدود اور احصائے گریز کے فن کے مابین تعلق کی ایک صورت ہے۔

اس کے بعد قاری کو باروق اور جیسٹ کے متعلق مزید پڑھنے کی زحمت نہ ہوگی اور نفسیات، ریاضی اور نظریاتی طبیعیات کا مطالعہ بھی نہیں کرنا ہوگا۔ حرکیات کی اصطلاحات جو الہیت اور شدت کے مابین تضاد کی وضاحت کرتی ہیں اور مادہ اور ہیئت کے مابین لاغری اجسام کا تضاد ایسے موضوعات ہیں جو ان صدیوں میں تخلیقی اذہان کے عام استعمال میں رہے۔

(۴)

مگر اب سوال یہ ہے کہ اس ثقافت کا باشندہ خود اس تصور روح کی ضروریات کو پورا کر رہا ہے جو اس نے خود تخلیق کی ہے؟ آج اگر ہم مغربی طبیعیات کے اصول مکان مستعد بہ موضوع کو وضاحت سے بیان کر سکیں تو اس کے نتیجے میں دور حاضر کے اسلوب حیات کا خود بخود یقین ہو جائے گا۔ ہم اپنی فاؤسٹی فطرت کے ساتھ اس امر کے عادی ہیں کہ کسی فرد کے متعلق تعارف حاصل کرنے کے لیے ہم اس کی موثر کارکردگی کا خیال رکھتے ہیں اور اس تجربات حیات کے میدان میں منامی سکونی مجاز کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ ہمارے نزدیک اس کا معیار اس کی فعالیت ہے۔ خواہ وہ داخلیت سے متعلق ہو یا خارجیت کی طرف مائل ہو۔ اور ہم اسی سے اس کے تمام نشانات، دلائل، قوائم، اعتقادات اور عادات کا اندازہ کرتے ہیں اور ان تمام اطوار کی مجموعی حیثیت کا ہم "کردار" کی اصطلاح سے ذکر کرتے ہیں۔ ہم عادت، عنوانات اور مناظر فطرت، آرائش، ضربات موئے قلم اور رسم الخط کے لیے بھی یہ اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ ہم تمام فنون، جملہ ادوار اور تمام ثقافتوں کے کردار کی بھی بات کرتے ہیں۔ خصوصیت کے لحاظ سے سب سے بڑھ کر اس ضمن میں باروق موسیقی ہے۔ اپنی فنیکی اور مزامیر دونوں کے لحاظ سے ممتاز ہے۔ یہاں ایک اور اصطلاح ہے جو "ناممکن البیان" ہے۔ یہ ہر ثقافت میں موجود ہے۔ بالخصوص فاؤسٹی ثقافت میں ایسے امور کی نشاندہی کرتی ہے جن پر زور دینا مقصود ہو۔ کردار اور ارادے کے مابین گہرا ارتباط کسی غلط فہمی سے مبرا ہے۔ تصور روح میں جو ارادے کا مقام ہے۔ کردار کا وہی مقام تصویر حیات میں ہے۔ جیسا کہ ہم اس کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ مغربی اسلوب حیات مغربی باشندوں پر بخوبی آشکارا ہے۔ یہ ہمارے اخلاقی نظام کا اہم اور بنیادی عنصر ہے۔ سب اخلاقی نظام اس پر متفق ہیں۔ اختلاف صرف اس قدر ہے کہ مابعد البسیطاتی تصورات یا عملی ادراک کے

اپنے اثرات ہوتے ہیں۔ جو انسانی کردار پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ وہ کردار جو زندگی کے عالمی بھاؤ کے ساتھ وجود میں آتا ہے اس میں شخصیت، عمل اور زندگی کا تعلق جو فاضلی تہذیب میں ایک فرد کے دوسرے فرد کے ساتھ تعلقات پر مبنی ہے اور بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ طبعی عالمی تناظر کا ہونا ناممکنات سے ہے۔ (اگرچہ نظریاتی طور پر اس کا بخوبی جائزہ لیا جا چکا ہے) جیسا کہ سستی تصور کوئی جو حرکیات سے ماخوذ ہے۔ (کیونکہ سست میں لازماً سستی صفت بھی موجود ہوتی ہے) چنانچہ ارادے اور روح کردار اور زندگی میں فیصلہ کن خط امتیاز ناممکن ہے۔ ہماری ثقافت کی معراج جو سترہویں صدی سے حاصل ہوئی۔ ہم لفظ "حیات" کو یقینی طور پر "عزم" کا مترادف سمجھتے ہیں۔ اس قسم کے محاورے "ملا" "زندہ قوت" "عزم حیات" فعال توانائی، ہمارے اخلاقی ادب میں بھرے پڑے ہیں اور ان کی اہمیت سلسلہ ہے۔ مگر پیرا کلیز کے زمانے میں تو ان کا یونانی زبان میں ترجمہ بھی ممکن نہ تھا۔

ابھی تک یہ دعویٰ کہ ہر اخلاقی نظام بین الاقوامی جوا کا حامل ہے۔ اس حقیقت پر پردہ ڈال رہا ہے کہ ہر وہ ثقافت جو محتاج اور ارفع مقام کی حامل ہو۔ اپنے لیے ایک موزوں اخلاقی دستور کی حامل ہوتی ہے۔ دنیا میں اتنے ہی اخلاقی نظام ہیں جس قدر کہ ثقافتیں ہیں۔ لٹھے پہلا شخص تھا جسے اس کا احساس ہوا۔ مگر اس نے اخلاقیات کی اس قلب اہمیت کو سلجھانے کی کبھی کوشش نہیں کی کہ خیر عیش خیر ہی ہوتا ہے اور شر عیش شری ہوگا۔ اس نے کلاسیکی ہندوستانی 'میسائی اور نشاۃ ثانیہ کی اخلاقیات کو اپنے معیار پر پرکھنے کی کوشش کی اور ان ثقافتوں کے اسلوب کو علاماتی نظام کے تحت سمجھنے کی کوشش نہیں کی اور اگر اس کی ان مسامی کا کچھ نتیجہ برآمد ہوا تو وہ صرف یہ ہے کہ اس نے مغربی اخلاقیات کا تاریخی لحاظ سے مشاہدہ کیا۔ ہر حال یہ ظاہر ہوتا ہے کہ دور حاضر میں ہم اس مطالعہ کے لیے تیار ہیں اور نئی نوع انسان کا تصور بطور ایک فعال اور جنگ آزما اور ارتقاء پذیر (یہ تصور جو جم کے باعث جس کا تعلق فلورنس سے تھا اور صلیبی جنگوں کے نتیجے میں قائم ہوا) ہوتا۔ ہمارے لیے اتنا ناگزیر تصور ہے کہ ہمیں یہ احساس بھی نہیں کہ یہ خالصتاً مغربی تصور ہے۔ ایک ایسا زندہ تصور ہے جس کا جواز صرف ایک موسم کے دوران رہتا ہے۔ کلاسیکی روح تصور کے مطابق انسان ایک جامد ڈھیر ہے۔ اسی کے مطابق ہم کلاسیکی عہد میں ایک ایسا اخلاقی نظام دیکھتے ہیں جو ہومر سے لے کر سلاطین روم تک قائم رہا اور وہ ہمارے نظام کے بالکل برعکس تھا۔ اور وسیع عمومیت کے تحت ہمیں معلوم ہوگا کہ احساس حیات سے متعلق شدید فعالیت ہمیں چینوں اور مصریوں کے ہاں نظر آتی ہے جبکہ کلاسیکی اور ہندوستانی ثقافت مٹی روئے کی حامل ہے۔

اگر اقوام کا کوئی گروہ ایسا بھی تھا جس نے تازہ لی البقا کی جنگ جاری رکھی تو وہ کلاسیکی ثقافت تھی۔ تمام چھوٹے بڑے شر ایک دوسرے سے جنگ آزمائی میں تباہ ہو گئے۔ اس کی نہ کوئی منصوبہ بندی تھی نہ مقصد۔ بغیر دم کے جذبات کے جسم جسموں سے گراتے رہے۔ اس عمل میں کوئی ایسا مسیح نہ تھا جس کا کوئی تاریخی جواز ہو۔ قطع نظر ہر کلائس کے یونانی اخلاقیات اپنی جدوجہد میں اخلاقی اصولوں کی طرف سے بے پرواہ تھی۔ روائی اور ایپکا قوری خوش خوراک یکساں طور پر بھگوڑے پن کا درس دیتے رہے۔ مخالفت

پر قابو پانے کا عمل مغربی روح کا مخصوص مسج ہے۔ فعالیت، عزم، خود نظمی، اصول موضوعہ ہیں۔ آرام وہ پرسکون زندگی کے خلاف جنگ جو لحات کے تاثرات کے بھی خلاف ہو اور ہر قریب شے کی مخالفت میں ہو۔ مادی ہو اور آسان ہو ہر ایسی شے پر قابو پانا جس میں عمومیت اور مدت کا تصور موجود ہو اور وہ ماضی اور مستقبل سے مربوط ہو۔ یہ فاضلی اصولوں کا خلاصہ ہے۔ قدیم روم سے لے کر کانٹ اور نٹشے تک اور ان سے بھی آگے بڑھ کر ان نسلی اخلاقیات کے پیروکاروں تک جنہوں نے مختلف ممالک میں قوت اور عزم کا اظہار کیا اور ہمارے معاشی نظام اور ٹیکنیک کو قوت بخشی۔ کلاسیکی نقطہ نظر کے سیر شدہ وجود کو گونے اور کانٹ کے علاوہ پاسکل اور آزاد خیال لوگ جو ذاتی طور پر بھی اپنی قدرو قیمت کا دعویٰ رکھتے ہیں۔ فعال نیمرد آزما اور فتح یاب لوگ مسترد کر چکے ہیں۔

چونکہ محرک فنون کی تمام صورتیں (خواہ مصوری ہو یا موسیقی، طبعی، معاشرتی یا سیاسی ہو) ان سب کا تعلق لامتناہی کی تشکیل کی ہر انفرادی محاطے میں نشاندہی کرتا ہے جیسا کہ کلاسیکی طبعیات میں کیا گیا تھا۔ مگر اس کے مخصوص طریق العمل اور فعالیت قواعد و کردار کو اس طرح سمجھنا چاہیے جیسا کہ زندگی کے ساتھ نباہ کرنے کا طریق ہے۔ جہاں یہ ممکن نہ ہو۔ اس صورت کو کردار کی کمی یا غالی کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ کردار ہی ہے جو نیکی کی ایک صورت ہے۔ جس کی بنا پر محرک زندگی کے اعلیٰ اقدار کو متغیرات کی ارفع صورتوں کی تفصیل میں مدغم کر دیتا ہے۔ اسی کی بنیاد پر سوانح حیات بیان کی جاتی ہے (جیسا کہ گونے کی داریٹ اور ڈیج ٹیک) پلوتارچ نے جو کلاسیکی کی سوانح عمریاں لکھی ہیں وہ محض واقعات کا مجموعہ ہیں جنہیں تاریخ وار لکھ دیا گیا ہے۔ ان میں تاریخی اہمیت کی کوئی بات نہیں۔ اور اس سے بمشکل ہی اختلاف کیا جاسکتا ہے کہ دوسری قسم کی سوانح عمریاں بھی ممکن ہیں مگر ایسی یاڈیز اور پیری کلیز یہ کام سرانجام دے سکتے تھے۔ اس وجہ سے کوئی خاص شہس صورت کا انتخاب لازمی ہوتا۔ ان کے تجربات میں ذخیرہ معلومات کی کمی نہیں مگر ارتباط عام کی کمی ہے۔ ان سے متعلق کچھ نہ کچھ جوہری ہے۔ سائنس کے میدان میں یونانیوں نے یہ فراموش کر دیا کہ تجرباتی معلومات کی تفصیلات کو جمع کرنے کے عمل میں عمومی قواعد کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اپنی کائنات میں انہوں نے اپنے وجود کو اس طرح کہ وہ کہیں بھی دکھائی نہیں دیتے۔

اس کے نتیجے میں مطالعہ کردار کے علوم بالخصوص قیافہ و قیاس میں ہمیں کلاسیکی دنیا کی جھلک دکھائی نہیں دیتی۔ ہم ان کی خوشحالی کے فن کے نظارے سے محروم ہیں مگر ہم ان کے فن آرائش سے واقف ہیں۔ اگر اس کا رومی فن آرائش سے مقابلہ کیا جائے تو یہ ناقابل یقین سادگی کا حامل ہے اور کرداری لحاظ سے کمزور ہے۔ مینڈر اور ایکینا تھوس۔ شوت کا مشاہدہ کریں لافانی مساوات کے تصور کے اظہار میں کوئی بھی ان سے آگے نہیں نکل سکتا۔

اس مسئلے پر کوئی رائے نہیں دی گئی کہ جب ہم کلاسیکی دنیا کے احساس عالم کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو ہمیں اس میں اخلاقی اقدار کی تلاش ہوتی ہے۔ یہ رجحان کردار کے اسی طرح تناقض ہے۔ جس طرح ایک

مجسمہ کریم پائی ہے۔ یا اقلیدسی ہند سے کا تجزیہ نہیں کیا جاسکتا، یا جسم اور خلا میں مشابہت نہیں ہو سکتی۔ یہ نہیں اشارت ہی میں نظر آسکتا ہے۔ حقیقی دنیا میں نہیں اور یہی امر روحانی جمود کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ کلاسیکی ذخیرہ الفاظ میں جو لفظ اس مقصد کے لیے استعمال ہوا ہے، وہ شخصیت ہے۔ ہمارے ہاں یہ اصطلاح شخص کی صفت ہے۔ جسے نقاب بھی کہا جاسکتا ہے، کیونکہ فرد شخصیت کے پیچھے اوجھل ہوتا ہے۔ یونانیوں کے لیے دور آخر میں اور رومیوں کے ہاں اس اصطلاح کو عوامی پہلو یا "بشرہ" کہا گیا ہے۔ جو کلاسیکی انسان کے لیے "جوہر" "مفر یا گودا" کے مترادف ہے۔ ایک مقرر کو مغز کہتے ہوئے سنا گیا۔ وہ کردار یا جوہر کا لفظ استعمال نہ کر سکا۔ جو ہم اس مفہوم کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ جب کسی پادری یا سپاہی کے حوالے سے گفتگو ہو رہی ہو۔ زندہ شے کے لیے کردار ہی کہا جاسکتا ہے۔ مگر یونانیوں کے ہاں غلاموں کا بھی طبقہ تھا، اور اس کے لیے عوامی زندگی میں کسی رجحان یا نمایاں حیثیت کا کوئی تصور نہ تھا، اس کی کوئی حیثیت نہ تھی۔ مگر یونانی غلاموں میں روح کا وجود تسلیم کرتے تھے اور یہ تصور کہ بادشاہوں کو اللہ تعالیٰ کی ذات نے ایک کردار تفویض کر دیا ہے۔ رومن اس مفہوم کو ادا کرنے کے لیے الفاظ (Persona regis Impertoris) استعمال کرتے تھے۔ شہسی زندگی کے کردار اس معاملے میں زیادہ واضح ہیں۔ جس امر کی نشاندہی کی جاتی ہے، وہ شخصیت نہیں۔ (یہ فعال جدوجہد کے داخلی امکانات کا نام ہے) بلکہ ایک مستقل اور کتنی بالذات انداز جسے تکوین کی صورت کی منائی سے افاد کیا گیا ہے، کلاسیکی اخلاق ہی نے یہ تصور پیش کیا ہے کہ حسن ہی نمایاں کردار انجام دے سکتا ہے۔ یہ ہمیشہ ایسی روایات اور صفات کا منظر رہا ہے، جو مادی اشیاء اور عوام میں معروف ہوں۔ یہ شکم اپنی ذات سے منسوب نہیں کرتا، بلکہ دوسروں سے منسوب کرتا ہے۔ انسان کو خارجی عالم کا معروض سمجھا گیا ہے، نہ کہ موضوع یا فاعل۔ حال مطلق، ایک لمحہ، پیش منظر کو زیر نگین نہیں لایا گیا، بلکہ گنوار دیا گیا۔ اس انداز کار سے داخلی حیات سے رابطہ ناممکن ہے۔ ارسطو کا ایک اہم جملہ ہے، جسے کسی دوسری زبان میں ترجمہ کرنا مشکل ہے۔ ہم جب اس کا ترجمہ کرتے ہیں، تو مغربی پس منظر سے آزاد نہیں ہو سکتے۔ اس کا مفہوم کچھ اس طرح ہے کہ ہماری کوئی شخصیت نہیں ہوتی، جب ہم اکیلے اور تنہا ہوتے ہیں (یہ ایجنسز کے رابن کرسو کا عمل ہے۔ جو گھوڑے آگے گاڑی جوت رہا ہے) ہم اسی وقت قابل شمار ہوتے ہیں۔ جب اجتماعیت میں شامل ہوں۔ یعنی بازار یا چوک میں کھڑے ہوں، جہاں پر ہر شخص ساتھ والے شخص کی قد و قامت میں کمی کر کے اپنی شخصیت کا لوہا منوالیتا ہے۔ اس سارے مضمون کو اس جملے میں سمجھ دیا گیا ہے۔ "شہری باشندوں کے ہمراہ" کسی کی شخصیت کا پتہ چلتا ہے۔ اس کے بعد ہم باروک کا تیار کردہ انسانی پیکر دیکھتے ہیں، جو ان کے فن کا مرکز سمجھا جاتا ہے۔ وہ عام انسان سے مشابہ ہے، اور اس کا کردار بھی نمایاں ہوتا ہے اور ایجنسز والوں کے اعلیٰ ترین دور میں کسی شخص، کہ اس رجحان میں نمائندگی "بطور شخص" کے لیے عیاں مجسمہ تراشا جاتا تھا۔

(۵)

اسی انتخاب نے آگے بڑھ کر ایسے میں جو ایک دوسری سے ہر لحاظ سے مختلف ہیں، فادستی برداری

ڈرامہ اور شہسی ثقافت کا شریفانہ انداز کا ڈرامہ کسی لحاظ سے بھی ماسوائے نام کے یکساں نہیں۔

بحث کا آغاز امپیلکس اور سولفا کلیر کی بجائے سینکا سے کرنا ہوگا۔ (کیونکہ ہم عصر ماہر تعمیرات اپنے آپ کو شاہی روم سے منسلک کرتا ہے اور پا۔ لسم سے نہیں)۔ باروقی ڈرامے کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ بطور مرکز قتل واقعات کی بجائے کرداروں کا سارا لیتا ہے۔ اس سے ایک روحانی ارتباط کے نظام کا آغاز ہوتا ہے۔ (اسی انداز میں اسے بیان کیا جاسکتا ہے) اس طرح ہر سین کے حقائق حیثیت، مفہوم، قدر کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کا نتیجہ فعال قوتوں کے عزم کا نتیجہ ہے، جن کا تعلق داخلی تحریک سے ہے، اور یہ ضروری نہیں کہ ان کا مرئی اظہار بھی ہو۔ سولفا کلیر کا طریق کار یہ تھا کہ کم سے کم واقعات کا استعمال کیا جائے، اور انہیں پس پردہ ہی رکھا جائے اور ان کے افشا کے لیے کوئی پیغام رساں استعمال کر لیا جائے۔ کلاسیکی المیہ عام حالات سے متعلق ہوتا ہے اور اس کا مخصوص شخصیات سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس کا ذکر ارسطو نے اپنی کتاب بومیکا میں کیا ہے، جو کہ ہمارے سرمایہ شعر میں سب سے عظیم اور خوش قسمت کتاب ہے۔ ارسطو مثالی عورت کے مثالی عمل کو تکلیف دہ حالات میں پیش کرتا ہے۔ ہمارے تصور کردار سے یہ اس قدر مختلف ہے، بلکہ یہ (کردار خودی کی ایسی تشکیل ہے، جو واقعات کا خود تعین کرتا ہے) تو اقلیدسی ہند سے کی سطوحات کی انسانی صورت ہے۔ اس کے تصورات کے نام بھی اسی نوعیت کے ہیں، جیسا کہ ریمان کے نظریات جبر و مقابلے کی مساوات کے ہوں۔ بد قسمتی سے ہماری یہ صدیوں پرانی عادت ہے کہ ہم یونانی لفظ "رول" کا ترجمہ "کردار" کرتے رہے ہیں۔ اس کا ترجمہ "رخ" یا "انداز" بھی ہو سکتا ہے (اس لفظ کا درست ترجمہ ممکن نہیں) اگر اس اساطیری روایت کو دہرایا جائے تو اس سے مراد ایک ایسا واقعہ ہے، جس میں زبان کا کوئی اثر نہیں۔ مگر عمل موجود ہے، اور اس کا ماخذ فعل ہی ہے۔ یہ اوتھیلو، دان کیپھاٹے، لی مس اتھوپ، سب کچھ ہے۔ وردا اور ہیڈا کا بلر کر وار ہیں اور الیہ محض انسان کے وجود کے متعلق ہے۔ گویا یہ ان کے معاشرتی ماحول کی کمانی ہے۔ ان کی جدوجہد، خواہ عالم حاضر کے متعلق ہو یا عالم آخرت کے لیے، یا خود ان کی اپنی ذات کے خلاف۔ یہ ان کے کردار نے ان کے سر تھونپ دی ہے، اور ایسی کوئی شے نہیں کہ خارج سے آری ہو۔ روح کو ایک اختلائی جالے میں تن دیا گیا ہے۔ جس کے لیے کسی حتیٰ حل کی صورت ممکن نہیں۔ اس کے برخلاف کلاسیکی سٹیج کے کارکن محض "رول" ہیں کردار نہیں۔ یعنی ان کا تعلق اپنے اپنے پلاٹ سے ہے، بار بار وہی چہرے برآمد ہوتے ہیں۔ بوڈھا، قاتل، عاشق، سب اپنے اپنے نقاب کے اندر آہستہ رو اجسام ہیں۔ لہذا کلاسیکی ڈرامے میں خواہ اس کا تعلق دور آخر سے ہو یا نقاب ایک ناگزیر ضرورت ہے، جبکہ ہمارے ڈراموں کے کردار جب تک اپنے چہروں کے مختلف حصوں سے مناسب حرکات و سکنات کا مظاہرہ نہ کریں، ان کے کام کو تسلیم ہی نہیں کیا جاتا، یونانیوں کے بڑے بڑے تھیٹروں کا وجود اداکاری کی اس خصوصیت کا کوئی جواب نہیں، بلکہ وہ اداکار بھی جو سٹیج پر چلتے پھرتے رہتے ہیں، جبری پیکر بھی۔ نقاب سے خالی نہیں، اگر حالات کی وضاحت کے لیے کسی روحانی کیفیت کی ضرورت ہوتی، تو اسے تعمیراتی عمل سے ظاہر کیا جاسکتا تھا، اور جلد از جلد پیش کیا جاسکتا تھا۔

کسی کردار کے لیے میں طویل داخلی تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں۔ کردار کے لیے میں جو واقعات بھی ظہور میں آتے ہیں وہ طویل داخلی ارتقاء کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ مگر جو واقعات اجاکس، فل کور، سیز، اسٹی جان، یا لیکرا پر گذرتے ہیں، ان کا نفسیاتی پس منظر (اگر فرض کر لیا جائے کہ کوئی تھا) قطعاً اثر انداز نہیں ہوتا۔ فیصلہ کن واقعہ ان پر وارد کیا جاتا ہے۔ جو ظالمانہ انداز میں کوئی حادثہ ہوتا ہے، اور خارج سے وارد ہوتا ہے۔ ایسا حادثہ کسی اور ذرائع میں کسی اور کردار کو بھی اسی نتیجے کے ساتھ پیش آسکتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ دوسرا کردار جس پر یہ حادثہ کسی دوسرے ذرائع میں وارد ہوا ہو، اسی صنف سے بھی متعلق ہے۔

اس بحث سے بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ کلاسیکی اور مغربی ذرائع میں کیا فرق ہے اور کرداری ذرائع اور واقعاتی ذرائع میں کیا فرق ہے۔ فاؤسٹی ایبہ سوانحاتی ہوتا ہے، جبکہ کلاسیکی ذرائع واقعاتی ہوتا ہے۔ اول الذکر میں کردار کی تمام زندگی کو مد نظر رکھا جاتا ہے، جبکہ ثانی الذکر کا تعلق کسی ایک واقعہ سے ہوتا ہے۔ بعض اوقات صرف ایک ہی لمحے سے، مثال کے طور پر جو واقعات اوڈی پس یا اور۔ سیز پر گزرتے ہیں، ان کا ان کی داخلی زندگی کے ماضی سے کیا تعلق ہے۔ ان سب کا انجام یکساں ہے، جو بجلی کی طرح کوند کرنازل ہوتا ہے۔ جبکہ ہمارے ادب میں یہ صورت نہیں ہوتی، بلکہ واقعات کا تعلق کردار کی داخلی زندگی کے طویل سفر سے ہوتا ہے۔ اس کے باوجود اس کی زندگی میں بعض نمایاں پہلو ہوتے ہیں، جو دوسروں سے مختلف ہوتے ہیں۔ جو اوٹیلو سے سرزد ہوا اس کے ماضی میں اس کے اسباب کا سراغ ملتا ہے۔ اسے نفسیاتی تجزیے کا شاہکار تصور کیا جاتا ہے۔ اس میں نسل منافرت، نچلے طبقے سے محنت کے ساتھ ترقی کرنے والے افراد کی روماء کے معاشرے میں مشکلات، سپاہی کے طور پر مور، طفل فطرت اور ایک ہیروانہ سال کنوارے کی تثنائی۔ یہ تمام عوامل اپنی اپنی جگہ پر بے حد اہم ہیں۔ لیٹر اور ہیملٹ کے کرداروں کا موازنہ سو فاکلینز کے کردار سے کریں۔ یہ پوری طرح سے نفسیاتی کردار ہیں اور بیرونی اثرات کا مجموعی گوشوارہ نہیں۔ ماہر نفسیات سے ہمارا مفہوم ایک فطین طالب علم سے ہے (دور حاضر میں اسے شاعر سے الگ قرار نہیں دیا جاسکتا) جس کا موضوع روحانی انقلابات کا تجزیہ ہے۔ ایسا طالب علم یونانی ثقافت میں مفقود تھا۔ اعداد کی طرح روحانی محالات میں بھی وہ کوزے تھے، اور وہ اس سے زیادہ ہو بھی کیسے سکتے تھے؟ کیونکہ علم نفسیات خالفتا مغربی طریق ہے جس کے تحت انسانی اطوار کا جائزہ لیا جاتا ہے، اور یہ اصطلاح ریم برانٹ کی پیکر تراشی، ٹرٹان کی موسیقی، شیڈہال کی جولین سوریل اور دانسے کی وائٹا نووا پر تو منطبق ہوتی ہے۔ اس نوعیت کی تخلیقات دوسری ثقافتوں میں موجود نہیں۔ جو کچھ کلاسیکی فن میں ملتا ہے، اسے استثناء قرار دیا جاسکتا ہے، کیونکہ نفسیات ایک ایسی سائنس ہے، جو انسان کو مجسم ارادہ قرار دیتی ہے، نہ کہ مجبور محض۔ پوری پائڈیس کو ماہر نفسیات قرار دینے کا مطلب یہ ہے کہ اپنی جمالت کا ثبوت دیا جائے۔ مثال کی اساطیر میں بھی نفسیاتی کرداروں کا انبوہ کثیر موجود ہے، جس میں مکار بونے، موٹے دیو، تنگ کرنے والے بھوت، کدو اور بلدار وغیرہ وغیرہ شامل ہیں۔ زیوس، اپالو، پوزی ڈان، ایرس، محض انسان ہیں۔ ایک نوجوان ہرس ایک بالغ شہوانی شخصیت ہے اور کم عمر دیوتا، جیسا کہ آخری دور کی صنعت کاری سے ظاہر ہے۔ انھیں صرف ان

کے عنوانات کی بنا پر شناخت کیا جاسکتا ہے اور امتیاز کے دور کے پیکران کی بھی بلا استثناء یہی صورت ہے، سرونیس اپنی کمائی دولقارم دون، اسٹین باخ میں، ٹیکسیر، گوئے، اپنی ایبہ کمائیوں کو خارجی عوامل حیات کی بنیاد پر اپنی اپنی کمائیاں ترتیب دیتے ہیں۔ ان کی کمائیوں، خارجی محرکات، عوامل اور راہ حیات کو اچھی طرح سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اور اسے متعلقہ صدی کے تاریخی پس منظر کے خوالے سے بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ مگر امتیاز کے عظیم ایوں میں بھی، ہر واقعہ سے باہر سے وارد ہوتا ہے اور اس کی بنیاد اقلیدی ہوتی ہے اور کردار اور کمائی جامد ہی رہتی ہے، ایک جملہ جو تاریخ عالم میں پہلے بھی نقل کیا جاچکا ہے دہرایا جاتا ہے، دھاکہ خیر واقعات زمانہ ساز ہوتے ہیں، جبکہ عام واقعات محض حادثات شمار ہوتے ہیں۔ ان میں حتیٰ حق بھی عام حادثات کے سلسلے کی ایک کڑی ہوتا ہے اور ان کی زندگی کا انحصار اسی پر ہے۔

بارون ایبہ بھی اسی طرح کے منفعل کرداروں پر مبنی ہوتا ہے اور غیر بنجیدہ عالم میں وجود پاتا ہے۔ اس میں مساوات کی بجائے نیشب و فراز پائے جاتے ہیں۔ اس میں امکانی توانائی کی بجائے حرکی فعلیت کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ جو انسان سامنے آتا ہے، وہ امکانی کردار ہوتا ہے، اور عمل سے مراد کرداری عمل ہے۔ یہ کلاسیکی روایات کے بوجھ اور غلط فہمی کا نتیجہ ہے جو ابھی تک قائم ہے اور ایبہ کے معانی میں ہیں کلاسیکی ایبہ کا کردار اقلیدی انسان ہے۔ مقدر نے ایسے حالات میں جلا کر دیا ہے، جو اسے پسند نہیں، مگر وہ انھیں تبدیل نہیں کر سکتا۔ مگر وہ ایسی روشنی کا خضر ہے، جو باہر سے عمل میں آتی ہے، اور ممکن ہے کہ اس کے حالات ٹھیک کر دے۔ یہی وہ مفہوم ہے، جن میں اوڈی پس جلا کر دیا گیا اور امر خرق عادت یعنی معجزاتی عمل کا خضر رہا۔ سکندر اعظم تک تاریخ یونان کے اہم افراد اپنے بے لگ روپے سے ہمیں حیران کر دیتے ہیں۔ ان میں سے کوئی ایک بھی زندگی کی جنگ میں شامل نہیں ہوتا۔ اور اس میں وہ داخلی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی جو لوقر اور لویولا میں نظر آتی ہے۔ ہم جس شے کی طرف مائل ہیں، بہت ہی زیادہ مائل ہیں۔ جیسے یونانی ذرائع میں کرداری خصوصیت بندی کہا جاتا ہے۔ وہ ہیرو پر واقعات کے رد عمل کے سوا اور کچھ نہیں مگر واقعات پر شخصیت کے اثر کا مشاہدہ کیسے نظر نہیں آتا۔

بحث ضرورت کے تحت فاؤسٹی ثقافت کے لوگ ذرائع کو انہوں نے فعالیت قرار دیتے ہیں۔ یونانی اسے حد سے بڑھی ہوئی انفعالی سمجھتے تھے۔ عام طور پر امتیاز کے لیے میں فعالیت کا فقدان تھا۔ پر اسرار بیت محض رسمی تھی۔ یعنی رسمی ادکاری جس میں تمام مثالی روایات شامل تھیں۔ جو ایسی چیلس نے (خود ایک التباس تخلیق کر کے طرح ڈالی) خود تخلیق کیا تھا۔ ارسطو اسے حادثے کی نقل قرار دیتا ہے۔ یہ نقل لٹرانہ نوعیت کی ہے۔ اور ہم جانتے ہیں کہ ایسی چیلس اس سے بھی آگے نکل گیا۔ اور اس نے مقدس کاہنوں کے لباس کو امتیاز کے لباس قرار دے دیا۔ اور اس پر اس کا الزام بھی لگایا گیا۔ جب ذرائع میں وہ اندوناک واقعات کے بعد واپس مسرت کی طرف لوٹا، تو اس کا ذرائع کے متن میں ذکر نہ تھا، بلکہ ذرائع کے دوران سچ پر ہی اس کا اضافہ کر لیا گیا اور ناظرین نے اسے خوب سمجھا اور علامتی عمل قرار دیا۔ یہ روایت ہر مرکزی روایات اور قدیم مذہب کے خلاف تھی۔ اس عمل سے بعض نئے عناصر شامل ہو گئے،

جو بوری اور برستی تھے۔ (خواہ ان کا تعلق جنسی عوامل سے تھا یا جذباتی زندگی سے) موسم بہار کے دیوی دیوتاؤں کے مناظر کا اضافہ کیا گیا۔ جانوروں کی رقص اور ان کے ساتھ ملحق نغمے۔ جو دو گانوں اور متعدد آوازوں کے ملاپ سے گائے جاتے۔

حقیقی الیہ موت کے بین کی سنجیدگی سے پیدا ہوا (تھرونس ٹائیسیہ) کبھی کبھی ذات کے طریقے بھی کیلے جاتے (یہ سب بھی ایک روحانی دعوت ہی کا حصہ تھا) اس میں ماتی مردل کرالاپ لگاتے اور اس طرح یہ محفل عشاق اختتام کو پہنچتی۔ ۳۹۳ ق م میں فرہیز نے "میلٹس کی شکست" تخلیق کیا۔ اس کے خلاف عوام میں شدید احتجاج ہوا اور ڈرامہ نگار کو بھاری جرمانہ ادا کرنا پڑا۔ دوسرے کردار کو متعارف کرانا ایسی ہی لس کی ایجاد تھی۔ اس طرح کلاسیکی الیہ میں ایک خلا پورا کر لیا گیا۔ ڈرامے میں بین کا اضافہ اس لیے مفید ثابت ہوا کہ اس سے پیشتر صرف بھری تاثر ہوتا تھا جو نامکمل تھا۔ سمعی تاثر کے اضافے سے ڈرامے میں ابلاغ کا عمل مکمل ہو گیا۔ پیش منظر داستان کا انحصار کرداریت پر نہیں بلکہ کثیرالاصوات نفوس سے ہے جو ابھی تک بعض ممالک کے ڈراموں میں موجود ہیں۔ اس امر کا خیال نہیں کیا جاتا کہ حادثہ کو داستان کے انداز میں بیان کیا جا رہا ہے یا بیان واقعہ کے طور پر۔ ناظرین سنجیدہ نفسیاتی کیفیت کے زیر اثر ہوتے اور ان الفاظ میں اپنی قسمت اور ذات کو شامل سمجھتے۔ یہ ناظرین ہی تھے جن میں تماشے کے مرکزی خیال کی تشکیل ہوتی۔ کوئی بھی ماحول 'کمانی یا پیغام ہوتا' بنی نوع انسان کے مصائب ہی اس کا مرکزی خیال ہوتا۔ بالخصوص پروموتھیس اگامے نان اور ایڈی پس ریکس سب میں یہی عنصر زیادہ تر اہمیت کا حامل ہے۔ مگر موجودہ حالات میں پولی کلٹس کی طرح کی منافی دیواری نقاشی پر حاوی ہے۔ بین میں انسانی قوت برداشت کی عظمت کا رجحان نمایاں ہوتا ہے۔ ہیرو کی ذات اس صفت میں اہم ترین ہوتی ہے۔ موضوع بہادرانہ فعالیت کی بجائے وہ قوت ارادی ہوتی ہے جس کی بنا پر اجنبی قوتوں کے مقابلے میں ڈٹ جانا اور تمام تکالیف کو اپنی ذات پر برداشت کرنا ہے۔ مگر وہ کردار جن میں قوت ارادی کی کمی ہوتی ہے۔ ان کو پورے احترام سے ختم کر دیا جاتا ہے۔ ایس جیلز کا الیہ جس مقام سے آغاز ہوتا ہے 'گوئے غالباً' اسے اس مقام پر ختم کر دیتا کنگ لیر کی دیوانگی ایک الیاتی موضوع ہے جبکہ سوافلکیز کا آجاکس ڈرامے کے آغاز سے قبل ہی دیوانگی کا شکار ہوتا ہے۔ اسے اتھنز کے شہری دیوانہ بنا چکے ہوتے ہیں۔ یہی کردار اور داستان کے عام فرد کا فرق ہے۔ خوف اور حقیقت 'بقول ارسطو' یونانی الیہ کے اہم عناصر ہیں (اور صرف یونان ہی میں) اور تماشائیوں میں مقبول ہیں۔ ڈرامے کے ہر منظر کے انتخاب میں یہ عنصر بخوبی ظاہر ہوتے ہیں یعنی کسی کی قسمت اچانک پھوٹ جاتی ہے اور ناظرین اس حقیقت سے آگاہ ہوتے ہیں۔ اس کا پہلا تاثر خوف ہے اور دوسرا رحم۔ اور ناظرین کو اس کا بخوبی علم ہوتا ہے کہ اس کے سامنے کیا صورت حال وقوع پذیر ہو رہی ہے۔ اس صورت حال میں خالص کلاسیکی روح موجود ہوتی ہے۔ خالص حالت میں غیر متحرک اور نکوین کے نقاط کی عملی صورت میں سامنے آجاتی ہے۔ یہ مصیبت یا تو دیوتاؤں کے حسد سے پیدا ہوتی ہے یا کوئی اور ایسا حادثہ جس کے اسباب معلوم نہ ہوں اور اچانک خوف ناک تجربے کی صورت اختیار کر لے۔ اور یونانی نکوین کی تمام بنیاد ہی فاؤستی ثقافت کے حملے کی زد میں آجاتی ہے۔ کیونکہ زندہ فعالیت کا پہلا بیجان اسے

دعوت دیتا ہے اور اس کے بعد اسے احساس ہوتا ہے کہ اس کی ذات کو آزادی حاصل ہو گئی ہے۔ سورج دوبارہ طلوع ہوتا ہے اور افق پر چھائے ہوئے سیاہ بادل چھٹ جاتے ہیں۔ اور اس طرح عظیم مسرت کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اور تکالیف میں جلا اساطیری روح دوبارہ سکرانے لگتی ہے۔ یہی استغراق ہے۔ مگر اس سے قبل ایک مخصوص احساس زندگی کا وجود ضروری ہے۔ جس کے لیے کلاسیکی زبان میں جو الفاظ مستعمل ہوئے ہیں اس کا ترجمہ دوسری زبانوں میں ممکن نہیں۔ اور ہمارے جذبات اس کے اظہار سے قاصر ہیں 'یہ بحالیاتی منافی معلوم ہوتی ہے' اور باروتی طریق اظہار اور کلاسیکی مزاج جو قدیم روایات کے سامنے عاجزی سے سرنگوں ہے۔ یہ ہمارے الیہ میں بھی ایک روحانی بنیاد کے طور پر مستعمل ہے۔ یہ کوئی حیران کن امر نہیں۔ کیونکہ ہمارے الیہ کے تاثرات کلاسیکی الیہ کے بالکل الٹ ہیں۔ الیہ ہمیں واقعات کے بوجھ سے نجات کا باعث نہیں ہوتا۔ مگر ہمارے اندر متحرک عناصر پیدا کر دیتا ہے جس سے ہم بیجان پذیر ہوتے ہیں۔ اس سے توانا انسان کے ابتدائی احساسات بیدار ہوتے ہیں۔ خوف اور کشش کی مسرت خطرہ اور تشدد آمیز عمل، فتح اور جرم، غلبے اور تباہی کی فتح اور وہ احساسات جو ذاتی تنگ کے دور سے لے کر آج تک مغربی روح میں سرایت پذیر ہیں۔ اور ہونٹ ناخن اور صلیبی جنگوں کی یادگار ہیں 'یہ شیکسپیر کے اثرات ہیں۔ ایک یونانی کبھی میکبتھ کو برداشت نہ کر سکتا۔ اور وہ کبھی بھی اس منظم اور طاقتور سوانحاتی ڈرامے کو سمجھ سکتا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ رچرڈ سوم 'ڈان جوآن فاؤسٹ' 'مالک کوئل ہاس' اور گولڈ ایسے ڈرامے سر تپا غیر کلاسیکی ہیں۔ یہ ہمارے اندر ایک جذبہ رحم پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ حسد بھی پیدا کرتے ہیں۔ ہم خوف زدہ نہیں ہوتے، مگر تکلیف برداشت کرنے کی ایک پر اسرار خواہش میں مبتلا ہو جاتے ہیں (یہ بھی ایک قسم کا جذبہ رحم ہی ہے)۔ آج بھی فاؤسٹ الیہ میں یہ چیز موجود ہے 'اور یہ الیہ کی حتمی صورت ہے۔۔۔۔۔۔ جرمی بالآخر ختم ہو گیا 'یہ اسکندریہ کے دور آخر میں ادب میں ایک عام مقولہ تھا۔ جو سنسنی خیز مہم جوئی اور سراغ رسانی کی کہانیوں میں مستعمل تھا اور ماضی قریب میں یہ فلمی کہانیوں میں بھی مستعمل تھا۔ (یہ آخری کلاسیکی دور کی مسملات میں سے ایک ہے) ناقابل سکون فاؤسٹ بیجان کی ایک یادگار جو ابھی تک مروج ہے۔

ڈرامے کی پیش کش میں فاؤسٹ اور شکی شافٹوں میں بعض بنیادی فرق موجود ہیں 'جو شاعرانہ تخیل کی بنیاد پر قائم ہیں۔ قدیم ڈرامہ منافی کا کرشمہ ہے۔ اس میں مرحمت کے جذبے کے مناظر ہیں۔ جو سکون بخش سمجھے جاتے ہیں گویا ایک چھوٹی سی دیوار کے سامنے ایک بلند چنار تعمیر کر دیا گیا ہے۔ پیش کش تمام کی تمام تخیلاتی عظمت پر مبنی ہے۔ داستان کے معمولی حقائق پڑھ کر سنا دیے جاتے تھے۔ اور انھیں کرداروں کے ذریعے عملی طور پر پیش نہیں کیا جاتا تھا اور مشہور تین فعالیتیں یعنی مکان 'زمان اور کردار غیر شعوری طور پر سامنے آجاتے ہیں (اور ان کا اظہار بذریعہ تشکیل نہیں ہوتا) اتھنز میں سنگ مرمر کے پیکران بھی اسی طرح کلاسیکی حیثیت کے حامل ہیں۔ اس سے اس امر کی نشاندہی ہوتی ہے کہ کلاسیکی انسان 'جو شہری اور حال مطلق کا باشندہ تھا' زندگی کے حقائق کو کس طرح محسوس کرتا تھا۔ تمام وحدتیں موثر طور پر منقہ ہیں۔ جو ماضی اور مستقبل دونوں سے منکر ہیں۔ اور تمام روحانی اعمال کا ایک فاصلے پر ہی سے استرداد کر دیتی ہیں۔ انھیں عالمی حال مطلق میں مگر فاقہ کیا جاسکتا ہے۔ ان وحدتوں کے مفروضے کو رومانی ڈرامے کے مسملات سے

مماثل نہ قرار دیا جائے۔ سولہویں صدی کے ہسپانوی تھیٹر نے اپنے آپ کو کلاسیکی روایات کے سامنے سرنگوں کر دیا مگر اس میں شرفاء کے انداز تسلیم کا پتہ چلتا ہے۔ کلاسیکی شرافت نے بغیر جانے بوجھے سر جھکا لیا۔ قبل اس کے کہ اسے کلاسیکی قواعد و ضوابط سے شناسائی ہوتی۔ سب سے بڑھ کر ہسپانوی ڈرامہ نگار تیر سوڑا مولینا نے بارونٹی وحدتوں کو مروج کیا، مگر اس نے مابعد البیطاتی روایات کی نفی نہیں کی۔ اس نے صرف اعلیٰ اخلاقی مظاہر کا اظہار کیا۔ اور یہی وجہ ہے کہ کارنیلی جو ہسپانوی گرائڈ پرا کا فرماں بردار شاگرد تھا۔ ان سے استفادہ کرتا رہا۔ یہ ایک صداقت تھی جسے ہر شخص نے پسند کیا۔ مگر اس کے متعلق کسی کے پاس بھی اس سے متعلق مسئلہ معیار نہ تھا۔ اس سے کوئی نقصان تو نہ ہوا کیونکہ اس وقت تک کوئی مثال متاعی موجود ہی نہ تھی۔ جسے ضرر پہنچتا، مگر جہاں تک الیہ کا تعلق ہے، معاملہ بالکل مختلف تھا۔ یہاں پر بھرپور ڈرامے کا امکان موجود تھا، جو خالص فاؤسٹی ہوتا۔ جس کی ہیئت میں دلیرانہ تبدیلیاں نظر آتیں، مگر اس کا ظہور ٹیکسیسز کی عظمت کے ساتھ ہوا۔ نیوٹانی ڈرامہ اس وقت تک جاری رہا، جب تک کہ روایتی غلط فہمیوں کا پوری طرح سے ازالہ نہ ہو سکا۔ جو ارسطو پر اندھے اعتقاد کا نتیجہ تھا۔ بارونٹی ڈرامہ بھی ترقی کی راہ پر گامزن نہ ہوتا اگر وہ روی ایٹر کے ڈرامے کا مقلد رہتا، جو سرداری کی پر اسرار فضا کے تحت چل رہا تھا۔ اس کے قریب ہی اور بیٹریس اور پے شز موجود تھے، جنہوں نے یونانی ڈرامے کے متعلق کبھی کچھ سنا بھی نہ تھا۔ الیہ کا آغاز معاون موسیقی سے ہوتا، جو ہر قسم کی حد بندیوں سے آزاد تھی، اور ایک طرح بے معنی منائی تھی۔ ڈرامائی شاعری جو آریلینڈو لاسو، اور ہیلر یا مرتب کر سکتے تھے، جن کے ساتھ ساتھ ہنریٹ شز، باخ ہیڈل، گلک اور لی تمون موجود تھے، مگر ہر ایک دوسرے سے آزاد کام کر رہا تھا۔ ہر ایک کے کام کی ہیئت اپنی تھی اور اسے خوش قسمتی حالات ہی سمجھتے کہ قدیم دیواری نقاشی مٹ گئی تھی، اور ہم آزادی سے روغنی مصوری کا آغاز کر سکے۔

(۶)

انتہائی ڈرامے کے لیے صرف وحدتیں کافی نہ تھیں۔ اس نے چہرے کے آثار چڑھاؤ کے بجائے نقاب طلب کیے۔ اس سے روحانی کرداریت کا خاتمہ ہو گیا، انتہائی جذبات نے پیکر تراشی کا خاتمہ کر دیا تھا۔ اس نے عالی انسانی تدو قیامت سے بڑے کردار بنانے چاہے، جو مصنوعی طریقے سے کرداروں کو پید لگا کر اور لکڑیاں باندھ پر تیار کیے گئے۔ جس کے نتیجے میں کرداروں کا حرکت کرنا مشکل ہو گیا۔ اس سے ہر وہ شے ختم ہو گئی، جس کا تعلق انفرادیت سے تھا۔ اس کے بعد ایک اکٹا دینے والی روں روں رہ گئی، جس کے لیے چہرے کے نقابوں میں تلکیاں لگادی گئیں۔

موجودہ دور میں جن متون کا ہم مطالعہ کرتے ہیں (مگر ہم گوئے اور ٹیکسیسز اور دیگر تاظری تخلیقات کو بھی نظر انداز نہیں کرتے۔ ان ڈراموں کی اہمیت کے سلسلے میں ہمیں کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ کلاسیکی فنون

کی تخلیق کلیتاً بھری حس کے لیے ہوئی تھی، یعنی صرف کلاسیکی انسان کی آنکھ کے لیے حالانکہ راز آشنائی کے لیے جملہ حواس کا بروئے کار آنا ضروری ہے۔ اس طرح ہمیں یونانی الیہ میں جو کچھ دکھائی دیتا ہے، اسے فاؤسٹی ثقافت کسی حال میں بھی برداشت نہیں کر سکتی۔ اجتماعی نغمہ سرائی کا ایک مسلسل تکرار کس طرح گوارا کیا جاتا ہوگا، مگر قدیم الیہ اس کے بغیر مکمل نہ سمجھا جاتا۔ کردار تو ہر شخص کا اپنا ہوتا ہے، مگر رجحان اور رویہ دوسروں کے لیے اختیار کیا جاتا ہے۔ مل کر گانے کا تعلق انہویں الاپ سے ہے (یہ موجودہ مغربی انداز سے جس میں صرف فرد واحد گاتا ہے، بالکل برعکس ہے) یہ اجتماعی الاپ جو کلاسیکی موسیقی میں ہر موقع پر موجود ہوتا ہے۔ حالانکہ حقیقی زندگی میں انسان اکثر تنہا گاتا ہے مگر سنج کی دنیا کا یہ اجتماعی الاپ خالص شعی ثقافت کی خصوصیت ہے۔ علاوہ ازیں کردار کا ذاتی جائزہ بھی عوامی صورت اختیار کر لیتا ہے اور شخصی دکھ درد کا گریہ خواب گاہ سے باہر نکل کر عوامی بین اور گریہ سے تمام ڈرامہ بھرپور ہوتا ہے۔ جیسا کہ فلوک ٹی ٹی از اور ٹرپینا ٹی میں کسی کے تنہا ہونے کا کوئی امکان نہیں۔ یہی شری احساس کی مروجہ صورت تھی۔ اس ثقافت کے تمام نسوانی کردار جن کا ہم مشاہدہ کرتے ہیں، وہ بیلوڈیری اپالو میں بطور مثال نظر آتے ہیں، وہ اجتماعی الاپ سے گریز کرتے ہیں۔ اس ڈرامے کے مقابلے میں ٹیکسیسز کے ہاں خود کلائی اور واحد کلائی کی کثرت ہے۔ خواہ مکالمہ ہو، خواہ اجتماعی مناظر ہوں، ہمیں مختلف افراد میں داخلی فاصلوں کا تصور نظر آتا ہے۔ ان میں سے ہر ایک داخلی طور پر اپنی ذات ہی سے ہم کلام ہوتا ہے۔ اور ان روحانی فاصلوں کو کوئی شے بھی پات نہیں سکتی۔ ہیلٹ، ٹاسو، ڈان کیسائے، اور وردر سب میں یہ کیفیت موجود ہے۔ بلکہ دول فرام دون ایس چین باخ کی پرسی وال میں لاقابیت کی فضا موجود ہے۔ تمام مغربی شاعری تمام مشرقی شاعری سے امتیاز کی حامل ہے۔ ہمارا تمام شاعرانہ فنون والز دون ڈر، دوگل وانڈے لے کر کوئے تک اور کوئے لے کر ہاری روبمرگ شری بستیوں کی شاعری تک واحد کلائی غالب ہے، جو قاری کو دانیت کی رجوع کی تلقین کرتی ہے۔ موسیقی کی آواز گم ہو جاتی ہے، اور پھر عوام کے رو بردا بھرتی ہے۔ ایک صرف نغمہ گاہ کی شاعری ہے، جس کی تشیر کتب کے ذریعے کی جاتی ہے اور دوسری کھلے میدان (مشاعرے) کی شاعری ہے، جہاں پر اسے پڑھا جاتا ہے۔

اگرچہ یہ ایلیسینائی رازوں، اور تھریس کا ظہور ڈایانا کا میلہ، شائد تقریبات تھیں۔ مگر ان سب میں تھیں ڈرامے کے فن نے ترقی کی۔ شائد ڈرامہ ہونے کے باوجود اس میں صبح اور روز روشن کے مناظر شامل تھے۔ اس کے برخلاف مغرب کے جذباتی کھیل جن کا آغاز عبادت گاہوں میں دعا و نصیحت کے بعض حصوں سے ہوا، اور گرجوں میں پادری ان کو ادا کرتے تھے اور بعد میں عام آدمی کھلی جگہوں میں اداکاری کرنے لگے۔ شام اور رات کے مناظر سے خالی تھے، ٹیکسیسز کے دور میں ڈرامے بعد دوپہر کیے جاتے تھے اور گوئے کے عہد میں ان صوفیانہ کھیل کے لیے وقت، مقام اور روشنی کا خیال رکھا جاتا، تاکہ ڈرامہ اپنا مقصد حاصل کر سکے۔ ہر ثقافت میں ہر فن کے لیے دن کے مخصوص اہم اوقات مقرر ہیں۔ اٹھارویں صدی کی موسیقی اندھیروں کی موسیقی تھی اور اسے داخلی بصیرت سے سمجھا جاسکتا تھا اور انتہائی متاعی صاف آسمان یعنی بادلوں سے پاک دن کا فن تھا۔ یہ کوئی سٹی امر نہیں، جبکہ روی فن کا اس سے مقابلہ کیا جائے، تو معلوم ہوگا کہ

کلاسیکی ہندسہ یا تو بچوں کے لیے ہے یا عام لوگوں کے لیے۔ آج کل انگلستان میں اقلیدس کے عناصر بطور نصاب بچوں کو پڑھائے جاتے ہیں۔ روزمرہ کا کارکن اسے ہی درست اور صحیح ہندسہ سمجھے گا۔ باقی تمام نام کا ہندسہ جن کی تدریس ممکن ہے (اور فی الحقیقت بڑی جدوجہد کے بعد دریافت کیے گئے ہیں اور مقبولیت حاصل کر چکے ہیں) ان کو صرف پیشہ ور ماہرین ریاضی کے لیے چھوڑ دیا گیا ہے۔ مشہور اربعہ عناصر جو امپڈو کلیز سے منسوب کیا جاتا ہے وہ صرف معصوم اور طفلانہ نوعیت کے لیے چھوڑ دیا گیا ہے۔ حالانکہ طبیعیات ایک مشکل سائنس ہے اور عناصر کی ہم جاتی کا تصور جو جوہری توانائی پر تحقیق کے دوران دریافت ہوا۔ انتہائی پیچیدہ تصور ہے اور صرف علوم متجانسہ کی بدولت ہی اس کی تفہیم ممکن ہے۔ ہر کلاسیکی تصور ایک نگاہ ہی میں سمجھ آ جاتا ہے۔ خواہ وہ ڈورک مندر ہو، پیکر ہو، شہر ہو، مسلک ہو یا پس منظر ہو، ان میں کوئی سرست راز نہیں۔ مگر جب روی گرجے کا پیش منظر کا درپیکل کے ساتھ مل کر مشاہدہ کریں یا تصویر کشی کا نقاشی ظروف سے موازنہ کریں۔ قدیم اٹلمنی حکمت عملی کا جدید حکومتی انداز سے مقابلہ کریں۔ غور کریں کہ ہمارا ہر کام خواہ وہ شاعری یا حکمت عملی یا سائنس ہو یا ادب 'زمانے پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس کا تشریح و تعبیر کا عمل جاری رہتا ہے۔ جبکہ پارہی مجسمات ہر یونانی باشندے کے لیے تھے اور ان کی تشریح و تعبیر کی کوئی ضرورت نہ تھی۔ ریم برانٹ اور اس کے ہم عصروں کی موسیقی صرف موسیقاروں کے لیے تھی۔ دانستے کی تخلیقات اہل علم کے لیے تھیں۔ معاون موسیقی کا ماہر ہونا ایک ملامت آمیز فعل ہے۔ اس کے ملامت آمیز ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ دیگر کے لیے یہ کام باعث تحسین ہو سکتا تھا۔ کیونکہ اس کے مقلدین بے شمار تھے۔ اس کی موسیقی کا بہت کم حصہ ایسا ہے جو تربیت یافتہ موسیقاروں کے لیے ہو۔ مگر کیا کبھی فیذا کے طالب علموں اور ہومر کے طلباء کے متعلق بھی کبھی کچھ سنا گیا ہے؟ اس سے روایتی کلیات کا پتہ چلتا ہے۔ جن پر ہم ابھی تک عمل کرتے رہے ہیں۔ یہ فلسفہ اخلاق کی شاہرگ ہے یا ایک سروریہ ہے۔ یہ ایک ایسی کمزوری ہے جو بالعموم بنی نوع انسان میں موجود ہے مگر فی الحقیقت یہ مغربی احساس حیات کی ایک علامت ہے۔ یعنی وہ فن کار اور شاعر جو پوری طرح سے سمجھے نہیں گئے اور فائدہ کشی کے لیے چھوڑ دیے گئے۔ ایسے موجد جنہیں نظر انداز کر دیا گیا وہ مفکرین جو اپنے وقت سے صدیوں قبل پیدا ہو گئے وغیرہ۔ مستحکم ثقافت کی مختلف اقسام ہوتی ہیں۔ اس نوع کے معاملات کا انجام اپنی بنیاد مبر اور فاصلے پر رکھتا ہے۔ جس میں قبول دوام کی خواہش پوشیدہ ہوتی ہے اور قوت ارادہ اور یہ عوامل فاؤنڈی انسان کے لیے ہر سطح پر بے حد ضروری ہیں۔ مگر شکی ثقافت میں تو ان کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔

مغربی تاریخ میں ہر بلند پایہ تخلیق کار نے شروع سے آخر تک اپنا ہدف ایسی شے کو مقرر کیا۔ جس کے متعلق عام لوگ تصور بھی نہ کر سکتے تھے۔ مائیکل اینگیلو نے یہ رائے ظاہر کی کہ اس کا فن انھوں کی اصلاح کے لیے نازل ہوا تھا۔ گاس نے اقلیدس ہندسہ کے متعلق اپنے مسلمات کو تیس سال تک پوشیدہ رکھا۔ کیونکہ وہ بالی اویوں کے ہنگامے سے خوف زدہ تھا۔ زمانہ حال میں ہی ہم اس قابل ہوئے کہ ہم روی فن کو عام ڈگر سے ہٹ کر مشاہدہ کرنے کے قابل ہوئے۔ مگر یہ اصول ہر نقاش، مدبر، فلسفی پر عائد ہوتا ہے۔

چپاڈو نورونو یا لیسز یا کانت کا موازنہ اناکسی مانڈر 'ہیرا کلاسیٹز یا یورٹوگورس سے کریں۔ اس کی کیا وجہ ہے کہ کوئی بھی جرمس فلسفی ایسا نہیں جسے ہر کوچہ نشین سمجھ سکے اور یہ کہ سادگی کے ساتھ شوکت کے مظاہرے سے ہر مغربی زبان میں اجتناب کیا جاتا ہے۔ مگر یہ ہومر کی خصوصیت ہے۔ تاہل لجن لائڈ ایک مشکل تصنیف ہے۔ اس کے اظہار میں فی الجملہ شاعر کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ جہاں تک دانستے کا تعلق ہے جرمس میں یہ دعویٰ کہ اسے اچھی طرح سے سمجھ لیا گیا ہے ایک دعویٰ بلا ثبوت ہے۔ جتنا بھی کلاسیکی سرمایہ ہے وہ تمام مغربی زبانوں میں منتقل ہو چکا ہے۔ ہر دور کی تخلیقات کا مغرب کی زبانوں میں ترجمہ کیا جا چکا ہے۔ یہاں تک کہ صوبائی ثقافتوں اور روکو کو اس میں شامل ہیں۔ یہ سب سرمایہ منتخب نوعیت کا ہے اور کسی کو اپنی طرف متوجہ نہیں کرتا۔ صرف محدود دے چند لوگ جن کا محقق اور علا کے طبقات سے تعلق ہے وہ اس کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ اس کے لیے نشاۃ ثانیہ بھی مستثنیٰ نہیں۔ اگرچہ نشاۃ ثانیہ کا دعویٰ ہے کہ اس نے قدیم ادب کو زندہ کیا اور اسے ہر کسی تک پہنچا دیا۔ فی الحقیقت یہ صرف چند منتخب افراد کی کاوش ہے اور انہیں تک محدود ہے۔ ایک ایسا ذوق کس طرح مقبول ہو سکتا ہے جس کا عوام استرداد کریں اور یہ لاطینی کس قدر گہری ہے۔ اس کا ثبوت ہم فلورنس کے حوالے سے دے سکتے ہیں۔ جہاں پر عوام نے محدودے چند افراد کی کاوشوں کو بے پروائی سے دیکھا۔ یا بعض کے منہ پر لے لے گئے یا ناپسندیدگی کا اظہار کیا اور کبھی کبھی جیسا کہ سیڈنا رولا کے ساتھ ہوا ان کو واپس کر دیا اور دوسروں کے حوالے کر دیا۔ اس کے برخلاف ہر اٹلمنی تخلیق اٹلمنی ثقافت ہی کی ملکیت ہے۔ اس ملکیت میں تمام باشندے شامل ہیں کوئی مستثنیٰ نہیں۔ عیسیت اور سطحی کا امتیاز جو ہمارے لیے فیصلہ کن حد تک اہم ہے ان کے ہاں بالکل موجود نہ تھا۔ ہماری نظر میں مقبول اور سطحی ہم معنی ہیں اور یہ ادب اور سائنس میں یکساں ہے مگر کلاسیکی انسان کے لیے یہ صورت نہ تھی۔

اپنے سائنسی علوم کا بھی جائزہ لیں۔ بلا استثناء ان کے دو مدارج ہوتے ہیں۔ ایک ابتدائی درجہ کے طلبہ کے لیے اور دوسرا اعلیٰ سطح کے طلبہ اور ماہرین کے لیے جو عام آدمی کے اور اک کی دسترس سے باہر ہوتا ہے۔ اس میں علامات کی کثرت ہوتی ہے جو ہماری سستی توانائی اور لامتناہیت کے لیے عزم کا نتیجہ ہے۔ وہ لوگ جن کے لیے طبیعیات کے آخری ابواب کھلے جاتے ہیں۔ ان کی تعداد زیادہ سے زیادہ ایک ہزار ہوگی۔ اور جدید ریاضی کے بعض مسائل صرف محدودے چند افراد کے لیے ہیں۔ مگر ہماری مقبول عام سائنس غلط فہمیوں کا مجموعہ ہے۔ ہمارے پاس جو فن ہے وہ فن کاروں کے لیے ہے اور جو ریاضی ہے وہ ماہرین ریاضی کے لیے ہے۔ سیاست، سیاست دانوں کے لیے ہے (اخبار بین ملحقہ جس سے ذرہ برابر بھی عملاً متعلق نہیں۔ جبکہ کلاسیکی سیاست کبھی جی اگوار کے ایوانوں سے باہر نہیں گئی۔ مذہب صرف مذہبی اشخاص کے لیے اور شاعری صرف فلسفیوں کے لیے مخصوص ہے۔ فی الحقیقت ہم ایک ایسا اشاریہ تیار کر سکتے ہیں جس سے یہ ثابت ہو کہ سائنس کے علوم کی خواہش میں اضافے کی وجہ سے اس کے شعور اور معیار میں کمی آئی ہے۔ اور باروق کے شدید رازداری آج کے دور میں ایک بوجھ محسوس ہوتی ہے۔ یہ توانائی کے غرق ہونے اور فاصلے کے شعور کو کم کرنے کا باعث ہے۔ اس حقیقت کا اعتراف کیا جا چکا ہے اور اپنی بے بسی

کے حدود کو تسلیم کیا جا چکا ہے۔ بعض سائنسی علوم جنہوں نے اپنا قدیم معیار عمیق قائم رکھا ہے اور جن میں اخذ نتائج کی توانائی اور استقراء موجود ہے وہ صحافت کی زد سے محفوظ رہے ہیں اور فی الحقیقت یہ علوم نظریاتی طبیعیات، ریاضی اور کیمیا کے عقیدے سے متعلق ہیں اور غالباً فقہ کا بھی اس فہرست میں اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ علوم صرف مختصر گروہ سے متعلق چند افراد تک محدود ہیں۔ اس نوعیت کے ماہرین اور ان کے بالقابل عام اشخاص کلاسیکی ثقافت میں موجود نہ تھے۔ جبکہ ہر شخص ہر فن مولا تھا۔ ہمارے لیے عام اشخاص اور ماہرین کی تقسیم ایک اہم معاشرتی علامت ہے اور جب بھی ان طبقات میں کشمکش کم ہوتی نظر آتی ہے تو فاؤسٹی ثقافت غائب ہونے لگتی ہے۔

جہاں تک مغربی سائنس کے آخری مرحلے کا تعلق ہے اس سے اخذ کردہ نتائج پر بحث کی جاسکتی ہے۔ (اس بحث میں آئندہ دو صدیاں بھی شامل کی جاسکتی ہیں اور غالباً شامل نہیں کی جاسکتیں) کہ بڑے شہروں کے باشندوں کی سطح اور بے مصرف کتب کا دکانوں پر موجود ہونا یا کارخانوں میں مہیا کیا جانا اس عمل کا پیش خیمہ ہے جس کے نتیجے میں یہ ثابت ہو جائے گا کہ بالآخر صرف معدودے چند ہی ایسے افراد ہوں گے جو اعلیٰ اور دقیق سائنسی علوم کو معانی پہن سکیں گے۔

(۸)

کسی بھی کلاسیکی فن میں کسی ناظر نے سائنسی علوم کو جاننے کی کوشش نہیں کی کیونکہ اس عمل کے لیے ایک خاص رسمی زبان کی ضرورت ہوتی ہے جس کی رو سے وجود خارجی اور ذہنی لامحدود مکان میں ربط قائم کیا جاسکے۔ انتہائی مجسمہ مکمل طور پر تقلیدی جسم ہے۔ اس کا زمان یا کسی اور شے سے کوئی ربط نہیں اور ہر لحاظ سے خود کمتنی ہے۔ وہ نہ تو بولتا ہے اور نہ دیکھتا ہے اسے تماشائی کا کوئی شعور نہیں۔ دوسری تمام ثقافتوں کے برخلاف یہ صرف اپنی ذات کے لیے استاد ہے اور تعمیراتی تنظیم کے ایک جزو کے طور پر موزوں ہے۔ یہ دیگر افراد کے اجتماع میں ایک فرد ہے اور ایک زندہ فرد اسے محض ایک ہمسائے کے طور پر قبول کر سکتا ہے۔ اور یہ اس کے احساس پر کوئی تاثر قائم نہیں کرتا۔ اور یہ مکان کی عرضی حرکت کے ساتھ ساتھ بے مقصد حرکت کرنے کا اہل ہے۔ فنی ثقافت کے احساس حیات کا اظہار اسی قدر ہے۔

جو نئی جیوسی فن بیدار ہوا اس نے ان صورتوں کے معانی فوراً بدل دیے۔ مجسمات اور پیکران کی آنکھیں جو قسطنطنیہ کے انداز پر بنائی گئیں وہ بڑی بڑی ہیں اور ہنگلی باندھ کر دیکھتی ہیں۔ اور یقینی طور پر بے مقصد نہیں۔ کلاسیکی مجسمات میں آنکھیں بے ہمت ہیں۔ مگر اب ان میں چٹلیاں کھودی گئی ہیں اور آنکھیں بلاوجہ بڑی کردی گئی ہیں۔ جو فضائے بیض میں گھور رہی ہیں حالانکہ انتہائی فن میں کبھی "مکان" کو تسلیم ہی نہیں کیا گیا۔ کلاسیکی برجستہ کاری میں تصویروں کے سر ایک دوسری کی طرف مڑے ہوئے ہیں۔ مگر ریونائی پچی کاری میں بلکہ نبت کاری میں بھی جس کا تعلق رومیوں کے دور آخر اور عیسائیت کے دور اول سے ہے

ان کا رخ ناظر کی طرف ہوتا ہے اور ان کی تمام روحانی نگاہ اس پر جمی ہوتی ہے۔ پراسرار طور پر کلاسیکی روایات کے برخلاف ناظر کا ماحول ایک فاصلاتی عمل کی زد میں آجاتا ہے۔ جو صرف فنی دنیا کا کارنامہ ہے۔ یہ جادو ابھی تک فلورنس اور قدیم رینیس سرری پس منظر والی تصاویر میں دیکھا جاسکتا ہے۔

زرا اس طرف غور کریں کہ لیونارڈو کے بعد مغربی نقاشی اپنے مقصد کے متعلق پورا شعور رکھتی تھی اور وہ لاتناہی مکان کی یکنائی کی قائل تھی۔ تصویری پیکر اور ناظر ایک ہی مرکز ثقل کے دو سرے تھے۔ مکمل فاؤسٹی تصور حیات جو تیسرے بعد کا معنی ہے تصویر کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ جو نقش کی گئی ہے اور اسے اس انداز سے دوسروں تک پہنچاتا ہے جو پہلے کبھی نہ تھا۔ تصویر اپنی مزید نمائندگی نہیں کرتی اور نہ ہی ناظر کی طرف دیکھتی ہے بلکہ وہ فضائے بیض میں جھانکتی ہے۔ جو تصویر کے چوکھٹے کے ایک حصے میں نمایاں ہے۔ طوارخ فجر کا نظارہ جو سنج کے میدان کے نظارے کا مزاد ہے دونوں مل کر خود مکان یا کائنات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ پیش منظر اور پس منظر دونوں مل کر مروت اور قربت سے کنارہ کش ہو جاتے ہیں۔ بلکہ تمام نشانات مٹا دیتے ہیں۔ کیونکہ افق کی گہرائیوں میں لاتناہیت کے جلوے نظر آنے لگتے ہیں اور اس کا عمل فنی پیش منظر کو ختم کر دیتا ہے اور پردہ کش پر خود ناظر بھی اپنی جھلک دیکھنے لگتا ہے۔ یہ اب ناظر کی رضا پر منحصر نہیں کہ وہ اس امر کا انتخاب کرے کہ تصویر کے وہ کون سے پہلو ہیں جو بہت زیادہ مؤثر ہیں۔ اس کے برخلاف اب تصویر خود اسے کیفیتوں اور فاصلوں کی سمت رہنمائی کرتی ہے۔ عرضی اور افقی حدود کا اختتام ہو جاتا ہے۔ ۱۵۰۰ء سے بعد کے زمانے میں تصویری چوکھٹے کے حدود کو پار کر جانا ایک معمول ہے۔ جسے دلیری سے انجام دیا جاتا ہے۔ یونانی ناظر پولی گولس یعنی کثیر الشبی دیواری برجستہ کاری کے سامنے کھڑا ہوتا ہے۔ مگر ہم ایسی تصویر کے حسن میں ڈوب جاتے ہیں جو ہمیں حسن کائنات کے زور پر اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔ گویا اتحاد کائنات کا ایک دفعہ مزید ثبوت ملتا ہے۔ وہ لاتناہیت جو ہر سمت پھیل رہی ہے اور مغربی ناظر میں یہ تصویر اس کا مظاہرہ کرتی ہے۔ اور اسی ناظر سے ایک صراط مستقیم جہان نجوم کے ادراک کی طرف نکلتی ہے۔ جس سے کائنات کی لامحدود اور بھرپور وسعتوں کے حسین تصویری چوکھٹوں کا مشاہدے کرتے ہیں۔

فنی انسان وسیع کائنات کے مشاہدے کے لیے آرزومند نہ تھا۔ اس کے تمام فلسفیانہ نظام اس معاملے میں خاموش ہیں۔ وہ صرف مادی اور حقیقی اشیاء کے مسائل کا علم رکھتے تھے اور ان اشیاء کے مابین جو خلا ہے اس کے متعلق انہوں نے کچھ کہنے کی کبھی کوشش نہیں کی۔ کلاسیکی مفکر زمین کو گول قرار دیتا ہے جس پر کہ وہ استاد ہے (ابرخس میں بھی) زمین کو گول ہی تسلیم کرتا ہے۔ جس پر ایک گول مٹی غلاف چڑھا ہوا ہے۔ جو جلد ہے اسی کو وہ کائنات قرار دیتا ہے اگر ہم ان کے فلسفے کے راز اور محرکات کا مشاہدہ کریں تو ہمیں ان کے اس تصور سے پیوستگی جان کر حیرانی ہوگی کہ کھانا کسی مقام پر زمین اور الاک آپس میں مل جاتے ہیں اور اس سے زمین کی بلادستی پر کوئی حرف نہیں آتا۔

اس تشیخ آمیز جوش و خروش کا کوپر نیلس کی دریافتوں سے موازنہ کریں 'جو فٹا غوث کا ہم عصر تھا۔ وہ مغرب کی روح میں سے گذرتا ہوا نکل گیا، اور وہ ہیبت کا گہرا احساس جس کے تحت کیپلر نے نجوم کی گردش کے نظام کا مشاہدہ کیا۔ اس نے کہا کہ یہ اسے خدا کی طرف سے القاء ہوا ہے' اور اس نے دلیری سے کہا کہ تمام اجرام فلکی گول ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی کوئی اور صورت علامت بننے کے قابل نہ ہوتی۔ یہی شمالی احساس حیات ہے جس کے تحت دامننگ کی لامحدود خواہشات کو ان کے جائز مقام تک محدود کر دیا گیا۔ اس میں بھی آپ کو فاضلی ثقافت کے اطوار کے معانی نظر آئیں گے، جن کے تحت دور بین ایجاد کی گئی، تاکہ اس کائنات کا مشاہدہ کیا جائے جو تنگی آنکھ سے نظر نہیں آتی۔ اس عزم قوت نے اس کائنات کو وسیع کر دیا، جس کا ہم مشاہدہ کر سکتے ہیں۔ جب ہم سلسلہ نجوم کو پہلی بار دیکھتے ہیں تو ہم پر سچا مذہبی احساس طاری ہوتا ہے۔ یہ وہی احساس ہے جو ٹیکسیس کے لیے ہم میں بیدار کرتے ہیں۔ سوا کلیز کے نزدیک یہ جبارت تمام غلط کاریوں - بڑی غلط کاری ہوگی۔

جب ہم فلکی متقی عراب کے وجود کا انکار کرتے ہیں، تو یہ ایک حواسی مشاہدے کی بجائے ایک فیصلے کی حیثیت کا حامل ہے۔ نجوم کی کائنات کے متعلق جدید خیالات یا مزید احتیاط سے بات کریں، تو یہ روشنی کے وہ نوری اشارات ہیں، جو آنکھ یا دور بین سے مشاہدہ کیے جاتے ہیں۔ یہ چھوٹی چھوٹی چمکدار ٹھٹھریاں ہیں جن کے حجم مختلف ہیں۔ اگرچہ یہ مختلف ہیں، مگر سب مل کر کائنات کی تصویر بناتے ہیں۔ جس کی مدد سے ہم بے شمار مسلمات اور مفروضات تخلیق کرتے ہیں۔ (مثلاً "فاصلے سے متعلق" اقدار اور حرکات سے متعلق)۔ یہ سب تصورات ہم خود تخلیق کرتے ہیں۔ اس تصویر کا اسلوب ہمارے روحانی اسلوب کے مطابق ہوتا ہے۔ فی الحقیقت ہم ابھی تک یہ نہیں جانتے کہ ہر ستارے کی قوت نور کس قدر ہے۔ اور ہمیں ان کے مستقیم تعین کے اختلاف کا بھی علم نہیں۔ ہم یہ بھی نہیں جانتے کہ کائنات کی وسعتوں میں ان کا نور "مستبدل" کم و بیش یا بعض حالات میں بالکل ختم ہو جاتا ہے۔ ہم یہ بھی نہیں جانتے کہ نور کے متعلق ہمارا ارضی تصور یا نور کی نوعیت کیا ہے؟ اس لیے نجوم کے متعلق جو نظریات ہم "قائم" کیے ہیں، کیا وہ ارضی حدود سے باہر بھی کسی اہمیت کے حامل ہیں یا نہیں؟ جو کچھ ہم مشاہدہ کرتے ہیں، وہ صرف نوری اشارات ہیں، اور جن کا ہم شعور رکھتے ہیں، وہ صرف ہماری اپنی ذات کی علامات ہیں۔

کوپر نیلسی عالمی تصورات کا مضبوط انکشاف جو بلا شرکت غیرے ہماری ثقافت کا سرمایہ ہے (اور ہم یہ کہنے کا خطرہ مول لے سکتے ہیں کہ وہ آج بھی ایک معجزے سے کم نہیں) اسے زبردستی حوالہ لیا کر دیا جائے گا جب کبھی بھی مستقبل کے تقاضوں نے اسے اپنے لیے خطرناک سمجھا - ان کی بنیاد اس یقین پر تھی کہ مادی جہود اور ارضی معانی کا ابتدائی وزن اس کے بعد کائنات سے خارج کر دیا جائے گا۔ اس وقت تک افلاک کے متعلق، بھی یہ سوچا، یا کم از کم محسوس کیا جاتا تھا کہ کہ ارض کی طرح کیت کے حامل ہیں اور اس کے ساتھ ان کا کوئی متضاد توازن موجود ہے۔ مگر اب کائنات کا نظام "مکان" کے حوالے سے چلتا ہے۔ کائنات مکان کی نشاندہی کرتی ہے اور اس میں نجوم کا مقام ریاضیاتی نقاط سے زیادہ نہیں۔ چھوٹی چھوٹی

مکویاں جو ایک وسیع لامتناہی کائنات میں واقع ہیں اور ان کی وجہ سے عالمی احساس میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جبکہ دیموقریطس نے کوشش کی (ایک شکی فلسفی ہونے کی وجہ سے اسے یہ کوشش کرنا ضروری تھا) کہ ان تمام (اجرام فلکی) کے لیے کسی حد تک حدود کا تعین کر دے تو اس کے تصور میں یہ بات آئی کہ کائنات کے تمام اجرام کنڈے ذال کر ایک پردے کے ساتھ لٹکائے ہوئے ہیں۔ اور کائنات ان کو دور سے دور تر لیے جارہی ہے۔ ایک حریص اشتہا ہمیں دور سے دور تر لیے جارہی ہے۔ کوپر نیلسی نظام شمسی کو بیارڈیو بردوں نے اس سے پہلے ہی وسیع تر کر دیا ہے اس کے نزدیک ہزار ہا ایسے مزید نظام موجود ہیں اور باروق دور میں تصور کائنات سے یہ کائنات فی الواقع وسیع تر ہے۔ اور آج ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ تمام نظامائے شمسی کی تعداد ۰۰۰،۰۰۰،۰۰۰ ہے (اور غالباً یہ تعداد لامتناہی ہے)۔ انجی نظام جو اپنی دوری گردش میں جلتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اجرام کی محوری گردش بھی جاری ہے، اور اس کا استوائی خط کم و بیش کنکاشاں کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ وہ تمام خلائے بسیط کے نظامائے شمسی پر حاوی ہے اور اجرام فلکی پرندوں کی طرح محو پرواز ہیں۔ مگر سب کی سمت ایک ہی ہے اور اسی سے ہر کلیزی ستاروں کا جھرمٹ نظر آتا ہے۔ جس میں سورج سب سے اوپر ہے، اور اس کے ساتھ چار انتہائی چمکدار ستارے "میون"، "سرواق"، "زالتار"، "ابا الجوزا" شامل ہیں۔ اس تمام نظام کے محور کا مرکز سورج کے مرکز سے کچھ زیادہ دور نہیں۔ اس مبینہ مرکز کائنات کا سورج سے فاصلہ زمین سے سورج کے فاصلے کے مقابلہ میں ۰۰۰،۰۰۰،۰۰۰ گنا ہے۔ جس رات مطلع صاف ہو اور ہم اچانک آسمان کی طرف دیکھیں۔ ہمیں جو منظر نظر آئے گا، وہ ۱۰۰ سال پرانا ہو گا اور یہ تمام فاصلے نوری سالوں میں دیے گئے ہیں۔ جن کا آغاز زمین کے بیرونی کنارے سے ہوتا ہے، اگر ہم اپنی معلومہ تاریخ کا اس سے موازنہ کریں تو اس میں تمام کلاسیکی اور نجومی ثقافتیں اور بارہویں خاندان کی قدیم مصری ثقافت کا عروج سب سما جاتے ہیں۔ تخیل کا یہ پہلو ادب میں با تکرار کہتا ہوں کہ اس کی بنیاد تجرباتی علم پر نہیں۔ اگرچہ یہ فاضلی تہذیب کے لیے ایک بلند پایہ اور شریف ترین پہلو ہے۔ مگر شمسی ثقافت کے افراد کے لیے یہ ایک درد انگیز اور خوف ناک حقیقت ہوتی ہے۔ اور ان کا نظام تکوین کے اس تخیل سے۔ متعدد شرائط کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ اور اگر اس کو اس تحدید کا پتہ چل جاتا تو وہ ایک مشکل کام سے اپنے آپ کو آزاد سمجھتا۔ ہمیں چونکہ ایسے نظام کی بہت زیادہ ضرورت ہے، اس لیے ہم یہ سوال کرتے ہیں کہ کیا اس نظام سے باہر بھی کوئی شے ہے؟ کیا اس قسم کے بہت سے نظام ہیں، اور ہمارے علم فلکیات کی روشنی میں جو فاصلے متعین کیے گئے ہیں۔ ان سے مزید دور اور فاصلے بھی ہیں۔ کیا مقابلہ وہ چھوٹے ہیں؟ جہاں تک ہمارے حسی مشاہدے کا تعلق ہے، تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ہم نے ایک لامتناہی حد کو چھو لیا ہے۔ کیونکہ بیرونی خلا میں نہ تو روشنی کا کوئی تصور ہے اور کشش ثقل موجود ہے۔ اور مادہ کا سرے سے کوئی وجود ہی نہیں۔ مگر ہمارے تخیل کی یہ اشیاء سادہ ضرورت ہیں۔ ہماری روحانی آرزوئیں، ہمارا ادراک وجودی تصورات کے علامتی نظام کا عادی ہے۔ اور فضا کے بسیط کو بھی انہیں حدود کے تحت دیکھنا چاہتا ہے۔

(۹)

یہ قدیم شمالی نسلوں ہی کے اوراک کا نتیجہ تھا جن کی روح میں فاؤستی ثقافت بیدار تھی کہ انھوں نے اپنے ابتدائی ثقافتی دور ہی میں بحری سفر کا آغاز کر دیا جن سے انھیں خشکی کے حدود سے نجات حاصل ہو گئی۔ مصری ملائی سے واقف تھے۔ مگر انھوں نے اس سے صرف مزدوری پانے کا کام لیا۔ ان کی جہاز رانی چھوڑنے کی مدد سے کشتی رانی سے مختلف نہ تھی اور وہ ساحل کے ساتھ ساتھ ہٹتے ہوئے شام تک پہنچ جاتے۔ مگر وہ گہرے پانیوں میں سفر کے تصور سے نا آشنا تھے جسے ہم آزادی کا تصور قرار دیتے ہیں۔ وہ اس سے محروم تھے۔ حقیقی جہاز رانی اقلیدی ارض پر فتح کی علامت ہے۔ چودھویں صدی کے آغاز میں تقریباً یہ باہم منطبق تھی۔ (یہ وہی دور تھا جس میں روغنی مصوری اور معادن موسیقی کا آغاز ہوا) قطب نما اور بارود کی دریافت کا بھی یہی عہد تھا۔ اس سے دور مار اسلحہ اور دور دراز بحری سفروں میں ترقی ہوئی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چینی ثقافت میں بھی ان اشیاء کی دریافت ہو چکی تھی۔ یہ والی کنگ اور ہانا باشندوں کی جرات آزمائی تھی۔ وہ پتہ قد لوگ تھے اور یونانیوں کی طرح موبوں کو ٹنگوں میں ڈال کر گہریں نہیں رکھتے تھے۔ وہ ارواح کی یادگار کلمے میدان میں بڑے بڑے ٹیلوں کی شکل میں تعمیر کرتے تھے۔ یہ انھیں کی بہت تھی کہ انھوں نے اپنے مردہ بادشاہ کو ایک جلتے ہوئے جہاز میں ڈال کر سمندر میں روانہ کر دیا۔ اس سے ان کی لامتناہی کے لیے محبت کے جذبے کا پتہ چلتا ہے۔ تاریکین اپنی چھوٹی سیدھی کشتیوں کو سمندر میں لے جاتے۔ دسویں صدی عیسوی میں فاؤستی ثقافت کا آغاز ہوا اور یورپ کے لوگ امریکہ کے ساحلوں تک پہنچ گئے اور مصریوں اور کارٹھیوں نے افریقہ کے سمندروں میں اس سے پیشتر ہی کامرانیوں حاصل کر لی تھیں۔ مگر کلاسیکی ثقافت کا انسان اس سے غیر متعلق ہی رہا۔ ان کی حیات کس قدر جامد تھی؟ ان مکالمات سے بھی جو تاریخ میں محفوظ رہ گئے ہیں اور جینیک جنگ جو کہ تاریخ کی سب سے شدید جنگ کے طور پر مشہور ہے۔ اس نے ایجنز میں سسلی کے راستے سرانیت کی۔ اور اس کی بنیاد ایک غیر یقینی رپورٹ تھی بلکہ یونانی غیر متوقع طور پر اس علاقے میں سایہ لگن ہو گئے مگر ان میں کوئی قوت نہ تھی نہ خواہش تھی نہ احساس۔ محض اتفاق سے وہاں جمع ہو گئے۔ مگر شمالی علاقوں کے لوگ یہاں پر بادلوں اور طوفانوں کی طرح ہل پڑے۔

مگر اسی ثقافتی سطح پر آٹھ صدی قبل مسیح کے دور کے یہ دعوے کہ ہسپانیہ اور پرتگال اہل یونان کی نو آبادیاں تھیں۔ جبکہ ہسپانوی اور پرتگال مسم جوئی کے جذبے سے سرشار تھے اور وہ ان دیکھے راستوں اور منزلوں کی مشکلات سے بے پرواہ تھے۔ یونانی پھونک پھونک کر قدم رکھتے رہے اور انھوں نے فیقیقینوں کارٹھیوں اور ایٹرو سکینوں کے معلومہ راستوں کو اختیار کیا اور وہ بڑھتے بڑھتے ہر کلیز کے کناروں اور سو

کے ایسا نوز تک چلے گئے۔ کیونکہ یہ دونوں مقامات انھیں آسانی حاصل ہو سکتے تھے۔ اقلیتی بلائنگ و شبہ شمالی سمندروں کے نام بن چکے تھے اور وہ کاکو ز۔ بھار اور ہندوستان سے بھی آشنا تھے۔ نیو کے زمانے میں ہندوستان کے انتہائی جنوبی حصوں سے بھی ان کی واقفیت ہو چکی تھی اور جزیرہ سندھ تک سے واقف تھے۔ مگر انھوں نے ان کی طرف اپنی آنکھوں کو اسی طرح بند رکھا جس طرح کہ مشرقی علم ہیئت سے۔ اس وقت تک جبکہ مراکو اور پرتگال رومی صوبے بن چکے تھے۔ یونانیوں نے کوئی بحری سفر اختیار نہ کیا اور کناری بیشہ کی طرح فراموش ہی رہے۔ ششی انسان نے کولبس کی دریافتوں پر بھی کسی جوش کا اظہار نہ کیا۔ جس طرح کہ کو پرتگی دریافتوں سے وہ غیر متعلق رہے تھے۔ اگرچہ یونانی تاجر کچھ حاصل کر لینے کے لیے بے تاب تھے۔ مگر افق کی طرف بڑھنے کے راستے میں ان کی مابعد البسیطی شرم رکاوٹ بنی رہی اور اپنی عام روش کی طرح وہ اپنے قرب و جوار کے جغرافیے تک ہی محدود رہے۔ بڑے شہروں کی موجودگی بھی ان کے نزدیک ایک ایسی ہی شے تھی جیسا کہ مجسمات اور وہ اسے بھی یعنی شہروں کو بھی وہ سمندری سفروں اور دشواریوں سے بچنے کے لیے بطور پناہ گاہ استعمال کرتے تھے۔ اگرچہ تمام ثقافتوں کے مقابلے میں صرف کلاسیکی ثقافت ہی ساحلوں کے دائرے میں گہری ہوئی تھی اور ان کی مادر وطن کوئی طویل و عریض بری خطہ نہ تھا۔ اس کے باوجود کہ یونانی ٹیکنیک کا دعویٰ چٹا جاتا رہا ہے۔ انھوں نے چھو چلانے کی مشقت سے کبھی نجات حاصل نہیں کی۔ اسکندریہ کے جہاز ساز ۲۹۰ فٹ طویل جہاز بنا سکتے تھے۔ اور اسی سلسلے میں بمباپ سے چلنے والے جہاز بننے لگے تھے اور بعض افسرانہ کھانے ہیں جو علم میں آئے ہیں۔ بعض جہاز فنی یا صنعتوں کی کمرائی کا پتہ دیتے ہیں اور بعض محض تخیل کی پیداوار ہیں۔ جہاں تک بمباپ سے چلنے والے جہاز کا تعلق ہے وہ کلاسیکی ثقافت میں ایک اہم ترین ایجاد ہے اور فاؤستی ثقافت میں ایک ادنیٰ کارنامہ تھا جو اب تاریخ کا حصہ بن چکا ہے۔ اس عظیم کائنات میں اس ایجاد کی اہمیت یا بے مقصدیت یا اس کی ایجاد اور استعمال متعلقہ قوم میں کمرائی یا سطحی اطوار کی علامت ہے۔

کولبس اور واسکوڈے گاما کی ایجادات نے جغرافیائی حدود کو وسیع کر دیا۔ اور سمندر کا خشکی سے بھی وہی رشتہ استوار ہو گیا جو زمین اور خلائے بسیط کا تھا اور اس طرح فاؤستی دنیا کے شعور سے کشش کا کسی حد تک ازالہ ہو گیا۔ یونانیوں کے لیے یونانی ہی دنیا کے اہم ترین انسان تھے۔ اور ان کا اپنا علاقہ ہی سطح زمین پر اہم ترین خطہ رہا۔ مگر امریکہ کی دریافت کے بعد مغربی یورپ تو اس وسیع کہ ارض کا ایک صوبہ معلوم ہونے لگا۔ اس کے بعد سے مغربی ثقافت کی تاریخ نے کردار نجوم حاصل کر لیا۔

ہر ثقافت میں وطن اور مادر وطن کا ایک مخصوص تصور ہوتا ہے۔ جس کا الفاظ میں اظہار شاذ ہی ہوتا ہے۔ یہ ایک خفیہ مابعد البسیطی تعلق ہوتا ہے۔ بہر حال یہ تعلقات متعلقہ رجحان میں بلاشبہ موجود رہتے ہیں۔ کلاسیکی احساس وطن جس کی بدولت فرد مادی صورت میں مقید رہتا ہے اور یہی صورت اقلیدی شہری تصور کی ہے۔ یہ صورت شمالی باشندوں کی محبت وطن سے بہت مختلف ہے۔ جس میں ایک روحانی مسرت یا موسیقانہ لے کا گمان ہوتا ہے۔ جو سطح ارض سے بلند و بالا ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ جبکہ کلاسیکی

انسان کو ایجنٹر کا افق ختم ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ کیونکہ اسی مقام سے ایک اجنبی مادر وطن کے وجود کا آغاز ہو جاتا ہے۔ جس کی نسبت کسی اور سے ہے۔ آخری دور کی رومی جمہوریت اس تصور کو حب وطن کی اصطلاح سے سمجھتی تھی۔ اس سے روما اور لیسیم کا تصور قائم ہوتا تھا، مگر ایگی کا نہیں۔ کلاسیکی دنیا نے جب بلوغت حاصل کی تو وہ متعدد اولطان میں منقسم ہو گئی اور مادی طور پر علیحدگی اختیار کرنے کی غرض سے ان تمام میں ایک دوسرے سے اتنی شدید نفرت پیدا ہو گئی کہ جو عہد برصورت میں نہ تھی۔ اور اسی کے نتیجے میں نجومی دنیا کو ان پر فتح حاصل ہو گئی۔ اور ۲۱۲ء میں کارا کلا نے تمام صوبائی باشندوں کو رومی شہریت عطا کر دی۔ اس شہریت کی وجہ سے قدیم تصور شہریت ختم ہو گیا۔ اب ایک جدید نوعیت کی رکنیت اور فکرونی کا تصور ابھرا اور فون کے متعلق رومی تصورات میں تبدیلی پیدا ہوئی۔ کلاسیکی دور میں کوئی رومی فوج اس انداز میں موجود نہ تھی، جیسا کہ پرورشین فوج کی صورت تھی۔ صرف بعض فوجی دستے تھے۔ جنہیں منظم کر لیا گیا تھا۔ (ہماری اصطلاح میں) ہم اسے کور کہہ سکتے ہیں۔ محدود مگر حاضر باش جن پر ایک ذمہ دار نگران تعینات کر دیا جاتا تھا۔ مثلاً "پہ سالار" مگر جس کی حیثیت ملک گیر نہ ہوتی، بلکہ اپنے دستوں تک محدود ہوتی۔ یہ مذکورہ بالا اکیلا ہی تھا۔ جس نے رومیوں کی اس نئی فوج کو ختم کر دیا اور رومی مجالس کو ختم کر کے غیر ملکی رعایا کو بھی مساوی حقوق دے دیے اس عمل سے جو شاہی فوج کا تصور ابھرا وہ نجومی اور غیر کلاسیکی نوعیت کا تھا۔ یہ فوج مختلف دستوں میں منقسم تھی۔ اس طرح فوج کا ایک باقاعدہ وجود پیدا ہوا جو کلاسیکی دور میں مفقود تھا۔ یا برائے نام تھا۔ قدیم مجالس بہت قدرہ کو انفرادی صاحب اقتدار افراد سے بدل دیا گیا اور ہر ایک کو ایک ایک دستے کا کماندار مقرر کر دیا گیا۔ جس کی اطاعت فرض قرار دے دی گئی۔ اس کے نتیجے میں مشرقی آبادی کے لیے مادر وطن کی اطاعت یا محبت کے معانی بھی تبدیل ہو گئے۔ یہ صرف عیسائیوں کے لیے ہی مخصوص نہ تھا۔ بلکہ کلاسیکی باشندوں کے لیے بھی تھا۔ شاہی دور میں سب کے لیے قانون یکساں بنادیا گیا۔ شہی ثقافت کا انسان جب تک اپنے مثر عالمی تصورات و احساسات پر قائم رہا تو اس نے اپنی مادر وطن کو اپنا گھر سمجھا اور اس قطعہ زمین کو جس پر اس کا شہر آباد تھا، مقدس جانا۔ یہ وہی تصور ہے جو ایجنٹر کے ایسے میں وحدت مکانی کے نام سے موسوم تھا۔ مگر نجومیوں، عیسائیوں، ایرانیوں، یودیوں، یونانیوں، مانیوں، فسفوریوں اور مسلمانوں کے نزدیک اس تصور کی کوئی قدر و قیمت نہیں، جس کا تعلق جغرافیائی تصورات سے ہو۔ جہاں تک ہمارا تعلق ہے، اس کا مطلب غیر محسوس طور پر فطرت، گفتار، موسم، عادات اور تاریخ کا اتحاد ہے۔ ان کی نظر میں کہ ارض کی اہمیت نہ تھی۔ بلکہ مادر وطن۔ نہ صرف حال مطلق بلکہ ماضی اور مستقبل بھی، کل بنی نوع انسان کی وحدت کا تصور نہیں (جس میں بعض مقامات اور دیوتا اہم تسلیم کر لیے جاتے ہیں) بلکہ ایک تصور جو بے تاب سیاحت اور شدید احساس تنہائی کی بدولت وجود میں آتا ہے۔ جرمی کے جنوب کی طرف محرک نے ہماری بہترین اقتدار کو برباد کر دیا۔ اس کا آغاز سیکسن بادشاہوں کے دور میں ہوا اور ہولڈر لین اور نطشے کے زمانے تک قائم رہا۔

اسی لیے فاؤسٹی ثقافت کا جھکاؤ توسیع پسندی کی طرف مائل رہا۔ یہ توسیع کا رجحان، سیاسی، معاشی اور روحانی تمام پہلوؤں پر حاوی تھا۔ اس نے تمام جغرافیائی اور مادی حدود کو پار کر لیا۔ اس کا کوئی عملی مقصد نہ

تھا۔ ایک علامتی کاوش تھی۔ یعنی جوع الارض، قطب شمالی سے قطب جنوبی تک ہر شے پر قبضہ کرنے کا جنون، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پورا کرہ ارض ایک واحد نوآبادی اور شمالی یورپ کے معاشی نظام کی آماجگاہ بن گیا۔ مبسٹر سے لے کر کانٹ تک ہر مفکر نے اس عدم توازن کے خلاف آواز بلند کی اور وقتی خودی کی بیداری پر زور دیا۔ مگر عظیم آٹو سے پولین تک ہر رہنما نے اسی مقصد کے لیے جدوجہد کی کہ زیادہ سے زیادہ زمین پر قبضہ کر لیا جائے۔ عظیم فرینک اور ہوہس ٹائن عالمی شہنشاہیت کا خواب دیکھتے تھے۔ گریگوری ہٹم اور انوینٹ، ہسپانوی پٹریبرگ جس کی قلمرو میں سورج غروب نہیں ہوتا تھا۔ سب کا ایک ہی خواب تھا، اور دور حاضر کی شہنشاہیت بھی، جس کے اشارے پر جنگ عظیم چھڑ گئی اور نہ جانے کب تک جاری رہے گی، اسی جوع الارض کی بیماری کا شکار ہے۔ کلاسیکی انسان اپنی داخلی وجوہات اور کمزوریوں کے باعث کبھی فاتح بن کر نہ ابھرا۔ صرف سکندر اعظم کی ایک مثال دی جاسکتی ہے۔ جس نے ایک رومانی مہم کی قیادت کی۔ مگر ہمیں خوب معلوم ہے کہ اس کے ساتھی اس سلسلے میں اس کے ہم خیال نہ تھے۔ اس کے متعلق یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ یہ ہمارے دعوے کے ثبوت کے لیے ایک اسٹی ہے۔ انسان کی وطن سے محبت اور انس ایک بے تاب جذبہ ہے کہ اس میں سکون پیدا نہیں ہوتا۔ مگر شمالی باشندوں نے اس جذبے سے آزادی کی خصوصیت حاصل کر لی، اور اس طرح اپنے وطن سے دور دور نکل کر مہم جوئی کے مرتکب ہوئے۔ ایسے ہونے بہت پریت یونانیوں کے علم میں نہ تھے۔ اگرچہ انھوں نے بحیرہ روم کے سواحل پر سینکڑوں بستیاں قائم کر رکھی تھیں۔ مگر ان میں سے کبھی کسی نے اندرونی علاقوں پر قبضے کی کوشش نہیں کی۔ ساحل سے دور جا کر آباد ہونے سے گھر کی یاد ستاتی اور بے چین کرتی اور تنہائی کا شدید احساس ہوتا۔ قدیم زمانے کے امریکیوں کی ست رو زندگی کی بدولت آکس لینڈ کی مہمات وجود میں آئیں۔ مگر کلاسیکی انسان کی جرات آزمائی کے لیے یہ سب کچھ امکانات کی حدود سے باہر تھا۔ ایک ایسا ڈرامہ جس کا موضوع امریکہ کی طرف نقل مکانی تھا، جس میں لوگوں نے فردا فردا حصہ لیا۔ اور اس میں ہر شخص کی اپنی آزادانہ مرضی شامل تھی۔ اس میں تنہائی کا احساس بھی تھا اور وطن سے دوری کا ملال بھی۔ مگر ہسپانیہ کی فتح یا کیلیفورنیا کی سونے کی کانیں، آزادی کے حصول کے بیتاب جذبات کا ایک ڈراما، تنہائی مگر بے پناہ آزادی کا شعور، اور گھر کی یاد پر دلیرانہ قابو، یہ صرف ایک فاؤسٹی ڈراما تھا صرف فاؤسٹی۔ کوئی اور ثقافت، چینی ثقافت بھی نہیں، اس کی مثال پیش نہیں کر سکتی۔

یونانی نقل مکانی کرنے والے اپنے ساحل سے اس طرح چٹ گئے۔ جس طرح کوئی بچہ اپنی ماں کے سینے سے لپٹ جاتا ہے۔ پرانے شہروں کی بجائے نئے شہر آباد کرنا جو بالکل دیسے ہی ہوں۔ وہی ساتھی شہری ہوں، جو پہلے تھے۔ وہی دیوی دیوتا، جو پرانے وطن میں تھے۔ وہی رواجات، اور وہی سمندر جو رابٹے کا ذریعہ ہے، کبھی آنکھ سے او جھل نہیں ہوتا اور ایک ایسی نئی زندگی جس میں پہلی زندگی کے تمام پہلو موجود ہوں۔ یہی شہی لوگوں کی زندگی کا اسلوب تھا۔ مگر ہمارے لیے نقل و حرکت کی یہ آزادی (اگرچہ بروقت یا ہمیشہ قابل عمل نہیں ہوتی، بہر حال یہ ایک ایسا تصور ہے۔ جو درست بھی اور انسانی حق بھی) کبھی ترک نہیں کی

جاسکتی۔ اس پر پابندی غلامی کی بدترین قسم ہوتی، کلاسیکی نقطہ نظر کے مطابق تو روم کی توسیع بھی قابل اعتراض تھی۔ یہ ایسی صورت تھی جو مادر وطن کی توسیع سے زیادہ تھی۔ یہ لوگ اپنے آپ کو ان میدانوں تک محدود رکھتے، جو کسی وقت ان کے ہاتھ سے نکل چکے تھے اور اب انھیں واپس لینا چاہتے تھے۔ ان کے پاس کوئی ایسا منصوبہ نہ تھا، جو ہوہن شافن یا ہینس برگ کی نوعیت کا ہو۔ یا ایسا کوئی بادشاہی نظام بھی ان کے پاس نہ تھا، جیسا کہ دور حاضر میں دوسرے ممالک کے پاس ہے۔ رومنوں نے کبھی اندرونی افریقہ میں داخل ہونے کی کوشش نہیں کی، ان کی آخری جنگ بھی ان علاقوں کے لیے تھی جو ان کے پاس پہلے سے موجود تھے۔ ان کے دل میں نہ تو توسیع کی آرزو تھی، اور نہ کوئی ایسا جذبہ۔ ان سے اگر کوئی جرمنی یا عراق کے برابر ممالک بھی جھین لیتا تو انھیں کوئی افسوس نہ ہوتا۔

اگر ہم کسی خوشگوار صبح کے وقت مل کر اس امر کا مشاہدہ کریں کہ کو پرانی توسیع عالم کی صورت، جس میں فضاے نجوم کا اضافہ ہو گیا ہے، اور جو دور حاضر میں ہماری دسترس میں ہے اور پھر یہ کہ کولمبس کی دریافت نے ہمارا عالمی تکمیل تک پہنچا دیا، اور اس سے مغربی اقوام کے زیر قبضہ زمین میں توسیع ہو گئی۔ اور اس سے روغنی نقاش الیہ کے مناظر میں بھی وسعت پیدا ہوئی، یعنی نئے نئے مقامات شامل ہو گئے۔ اس سے گھر کی یاد میں بھی تصعید کا عمل رونما ہوا اور تہذیبی آرزوں کی تکمیل کو ہمیز لگ گئی۔ فضا پر فتوحات حاصل ہوئیں۔ قطبین کی دریافتوں اور تحقیقات کے عمل میں تیزی آگئی، اور پہاڑوں کی بلند و بالا چوٹیوں پر انسان نے قدم رکھا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ہر جگہ فائزستی روح موجود ہے، اور بالخصوص ان مقامات پر (جو زمین میں یکساں ہیں) مغربی تخلیق کاروں کی روح نے "عزم"، "قوت" اور "کامرائیوں" کے نعرے بلند کیے۔ اسے آپ ارفع و اعلیٰ علامات کی تعبیرات ہی تو کہہ سکتے ہیں۔

باب دہم

تمثال روح اور احساس حیات

(۲)

بدھ مت، رواقیت اور اشتمالیت

اب ہم ایسے مقام تک پہنچ چکے ہیں کہ اخلاقی مظاہر کا جائزہ لے سکیں، یعنی خود حیات کی معقول تشریح کر سکیں۔ ہم ایسی بلندی پر پہنچ سکیں جہاں سے یہ ممکن ہو کہ ہم وسیع ترین اور سنجیدہ ترین انسانی تحلیلات کے میدانوں کا بھرپور جائزہ لے سکیں۔ اور اس معاملے میں وہ کمال حاصل کریں، جو آج تک کسی اور سے ممکن نہ ہوا ہو۔ ہم اخلاق کی کوئی بھی تعریف کریں، وہ ایسا اخلاق نہ ہو کہ خود ہی اپنا تجزیہ کرے۔ ہم اس مسئلے کو اس انداز میں گرفت میں لیں گے۔ جس کے لیے ہم نے کوئی قبل از وقت اپنی مرضی فعالیت یا مخصوص مقاصد کے تحت خود ہی کوئی معیار طے کر لیا ہو، بلکہ ہم مغربی احساس کی اس کی اصل حالت میں تشخیص کر کے وضاحت کریں گے۔

اخلاقی معاملات میں مغربی انسان بلا استثناء ایک شدید بری القباس میں مبتلا ہے۔ ہر شخص دوسرے سے کچھ طلب کرتا ہے۔ ہم کہتے ہیں کہ ٹھیک ہے، تقصیر طے گا۔ کیونکہ ہمیں اعتماد ہے کہ فلاں اور فلاں فی الحقیقت ضرور تبدیلی قبول کرے گا، وہ کر سکتا ہے اور کرے گا بھی، یا وہ ایسے نظم و نسق کی پابندی قبول کرے گا۔ جو معاشرتی تنظیم کے مطابق ہو، ہمارا یقین تاثیر اور ہمارے جذبہ مطا پر جنی ہے۔ اور ایسی تنظیم ہمیشہ غیر متزلزل ہوتی ہے۔ یا تو مطلوبہ مقصد حاصل ہو گا، یا اس سے کم کچھ بھی قابل قبول نہ ہو گا۔ یہی ہمارا

اخلاقی معیار ہے۔ مغربی اخلاقیات میں ہر شے حکم کے تحت ہے۔ اختیار کا مطالبہ 'دور واقع اشیاء پر تاثر قائم کرنے کا عزم' سب ایک نظم و نسق کے تحت ہیں۔ لوہر کی اخلاقیات جو پوری طرح فطرت اور پوپ اور داروں سے متفق ہیں۔ اشتہالی جیسٹ کے ہم خیال ہیں 'سب اس امر پر متفق ہیں کہ اخلاقیات کی ابتداء ایک عوامی مطالبہ ہے اور اس کا جواز اور قدرو قیمت مستقل بنیادوں پر قائم ہونا ضروری ہے۔ یہ فاؤنڈی روح کے لیے امر ناگزیر ہے کہ اس پر عمل کیا جائے۔ کوئی شخص جو اس کے خلاف سوچتا ہے یا تبلیغ کرتا ہے 'خطا کار ہے۔ وہ ایک رجعت پسند دشمن ہے۔ اس کے خلاف بے رحمانہ جنگ لازمی ہے۔ یہ تمھارا حق ہے۔ یہ ریاست کا ہے اور یہ معاشرے کا ہے۔ ہمارا بھی اخلاقی نظام ہے جو ہم پر بخوبی منکشف ہے۔ اور اسے صرف یہی معافی پٹائی جاسکتے ہیں۔ مگر بلائیں 'ہندوستانی' اور چینی اخلاقیات میں یہ اصول کار فرما نہ تھا۔ مثال کے طور پر بدھ اس امر کی اجازت دیتا ہے کہ کوئی شے حاصل کر لیں یا چھوڑ دیں۔ اور فلسفہ ابھارتی مصالحت روئے اختیار کرتا ہے۔ دونوں فی الحقیقت اعلیٰ اخلاق کے نمونے ہیں۔ مگر دونوں میں عزم کا عنصر مفقود ہے۔

جو امر ہم سب مشاہدہ کرنے سے قاصر رہے ہیں 'وہ اخلاقی حرکیات ہیں۔ اگر ہم اشتہالت کو (اخلاقی لحاظ سے نہ کہ معاشی بنیاد کے طور پر) زیر بحث لائیں 'تو یہ ایک عالمی احساس معلوم ہوتا ہے' جو اپنے خیالات کو تمام دنیا کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ گو یا ہم سب بلا استثناء 'اپنی رضا سے یا خلاف مرضی' سب کے سب اشتہالی ہیں۔ بلکہ فطرت بھی جو سخت اخلاقی قیود کا ایک شدید مخالف تھا 'وہ بھی اس قابل نہیں رہتا کہ وہ اپنی دانست کے مطابق اظہار خیال کر سکے۔ وہ صرف بنی نوع انسان کے متعلق سوچتا تھا اور ہر اس شخص پر تنقید کرتا جو اس سے اختلاف رائے کا مرکب ہوتا۔ اس کے برخلاف ابھارتی 'دوسروں کی آراء کی بالکل پروا نہ کرتا تھا اور اپنی رائے پر عمل پیرا ہوتا۔ اس نے تمام بنی نوع انسان کی رائے تبدیل کرنے کے لیے ایک سطر بھی ضائع نہیں کی۔ وہ اور اس کے دوست کہ وہ وہی ہیں جو کہ وہ فی الحقیقت ہیں اور اس کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ کلاسیکی تصور زمانے کی شاہراہ سے الگ تھلک تھا۔ جبکہ فاؤنڈی ثقافت کی بنیادی فکر ہی اجتماعی عمل پر مبنی ہے اور وہ شاہراہ حیات پر قابض ہونا چاہتی ہے۔ جبکہ روایت اور ابھارتی فلسفے میں ایک یہ تصور بھی موجود تھا کہ بعض اشیاء ایسی ہوتی ہیں 'جنہیں چاہیں تو قبول کر لیں اور چاہیں تو چھوڑ دیں ہیلہ کے ہاں اخلاقی وحدت الوجودی تصور موجود ہے 'جیسا کہ دیوی دیوتاؤں کے تصور میں بھی ان کا نقطہ نظر اس تصور کے تحت مروج تھا 'جس میں ابھارتیوں 'کلیسیوں اور روایتوں میں ایک قسم کا پراسن بتائے باہمی کا دستور رائج تھا۔ مگر فطرت کا زرتشت اگر خیر و شر سے اپنے آپ کو مادرئی سمجھتا تھا۔ مگر جب وہ محسوس کرتا کہ بنی نوع انسان کی حالت وہ نہیں 'جیسی کہ وہ دیکھنا چاہتا تھا' تو اسے کرب کی کیفیت سے گزرنا پڑتا۔ اور وہ اپنے آپ کو اس مقصد کے لیے وقف کر دیتا کہ وہ ان کی اصلاح کرے گا۔ اور اس لفظ کے معانی کی صرف ایک صورت تھی اور اس کی کوئی تاویل نہ تھی۔ اخلاقی توحید کے لیے یہی عمومی معراج ہے۔ اس تصور کے تحت آپ اشتہالت کو جدید اور مگرے معانی میں استعمال کر سکتے ہیں۔ وہ تمام لوگ جو دنیا کی اصلاح چاہتے ہیں 'اشتہالی کے جاسکتے ہیں۔ لہذا کلاسیکی عہد میں ایسے مصلحین کا وجود غما تھا۔

اخلاقی ضروریات کے تحت رسمی اخلاق صرف فاؤنڈی ثقافت میں مقرر ہے۔ اگر شوپنار عزم کی الحیات سے انکار کرتا ہے تو یہ محض نظریاتی دعویٰ ہے اور اس کی کوئی عملی اہمیت نہیں۔ اور اگر فطرت نے اس کی تائید کر دی ہے۔ تو یہ بھی ایک سطحی نوعیت کا اختلاف ہے 'جس سے ذاتی ذوق اور مزاج کی نشاندہی ہوتی ہے۔ اہم مسئلہ وہ ہے جو شوپنار کو اخلاقی تجدید کا باوا آدم بناتا ہے کہ وہ بھی تمام دنیا کو ایک عزم 'ایک تحریک' قوت' مست تسلیم کرتا ہے۔ مگر صرف یہ احساس اخلاقیات کی بنیاد نہیں بن سکتا۔ بلکہ یہ فی فطرت ہمارے تمام اخلاق کا وجود ہے۔ اور باقی تمام نظریات ضمنی نوعیت کے ہیں۔ وہ امر جسے ہم نہ صرف فعالیت کا نام دیتے ہیں بلکہ عمل کہتے ہیں۔ وہ سر تا پا ایک تاریخی تصور ہے 'جو سمتی توانائی سے بھرپور ہے۔ یہ تکوین کا ثبوت ہے۔ یہ تکوین کے لیے وقف ہے۔ یہ ایسے شخص کے لیے ہے جو مستقبل کے رجحان سے سرشار ہے۔ وہ حال کو محض حال مطلق محسوس نہیں کرتا بلکہ اسے ایک نئے دور کا نقطہ آغاز قرار دیتا ہے' بلکہ وہ نشان جہاں سے راہ منزل کی طرف مڑتی ہے۔ اور وجود کے عظیم پیچیدہ صورت حال میں ایک نشان منزل 'اور سب سے بڑھ کر وہ نہ صرف اس کے اثرات کو اپنی ذات پر محسوس کرتا ہے' بلکہ وسیع تر تاریخی کل پر بھی موثر سمجھتا ہے۔ اس شعور کی قوت اور امتیاز وہ کارنامے ہیں جو فاؤنڈی ثقافت کے افراد نے انجام دیے ہیں مگر یہ لوگ اس نسل میں غیر اہم نہیں اور یہ ثقافت ان کے چھوٹے چھوٹے کارہائے نمایاں کو بھی اہمیت دیتی ہے۔ ان میں وہ کارناماں بھی شامل ہیں جو کلاسیکی دور میں اس عہد کے باشندوں نے انجام دیں۔ یہ امتیاز کردار اور رجحان کے مابین ہے۔ شعوری تکوین اور قبول حالات کے سادہ عمل کے مابین جو ایک جگہ پر رک جاتا ہے اور عزم اور ایسے میں برداشت ظلم کے مابین یہ امتیاز قائم رہتا ہے۔

اس دنیا میں جیسا کہ اسے فاؤنڈی نظریوں سے دیکھا گیا ہے۔ ہر شے حرکت پذیر ہے اور کسی مقصد کے لیے رواں دواں ہے۔ وہ خود بھی صرف بعض حالات و شرائط کے تحت زندہ ہے 'کیونکہ اس کے لیے بھی زندگی کا مطلب ہے۔ جدوجہد' غالب آنا اور جیت لینا۔ جدلی البقا تو رومی عہد میں بھی نمایاں تھی (اس ثقافت کے فن تعمیر کی بنیاد بھی اسی جدلی البقاء پر ہے) انیسویں صدی میں اس فن کی ایجاد نہیں ہوئی۔ بلکہ اس قدیم فن تعمیر کو میکانیکی افادیت میں بدل دیا گیا ہے۔ شکی دنیا میں ایسی کوئی سمتی حرکت موجود نہ تھی۔ بلکہ جہ کلائس کے بے مقصد اور بے مصرف بازپہ اطفال ہیں۔ جس کا تصور تکوین موجودہ حالات میں بے معنی نظر آتا ہے۔ اس میں نہ تو کوئی اجتماعی تحریک تھی 'نہ کوئی جوش و خروش کا دور تھا۔ نہ کوئی اخلاقی ذہنی 'فنی انقلاب تھا جو موجودہ حالات سے جنگ کرتا اور انہیں ختم کر دیتا۔ ڈورک ثقافت کے ساتھ ساتھ آئی عوتی اور نور تھی اسلوب ابھرے 'مگر انھوں نے اجتماعی اور عام حالات پر کسی قسم کا نشان نہیں چھوڑا' یا ان کے جواز کا کوئی دعویٰ نہیں کیا۔ مگر نشاۃ ثانیہ نے رومی آثار کو نکال باہر کیا اور باروق کو کلاسیکی اسلوب نے دس نکالا دے دیا۔ یورپی ادب کے ہر مجموعہ تاریخ میں ہیئت کے مسائل بھرے پڑے ہیں 'بلکہ ہماری رہبانیت بھی فیلرڈ (دکائے کلیسیا) فرانسیسیوں اور ڈری نسکی درویشوں وغیرہ کی وجہ ہی سے تحرکی عظیم کی صورت میں اپنے آپ کو برقرار رکھتی ہے۔ یہ قدیم عیسائیت کی آئینہ خالق تنظیم کے بالکل

برعکس ہے۔

فاؤسٹی انسان کے اسلوب حیات کا دوبارہ تذکرہ کرنا چاہئے۔ اس میں تغیر و تبدل اس کی قوت عمل سے بہت زیادہ ہے، بلکہ وہ اس عمل میں رکاوٹ پیدا کرنے کے لیے قبل از وقت کوئی طریقہ اختیار کر لیتا ہے وہ جدید تصورات کے خلاف جنگ لڑتا ہے، مگر وہ اپنی اس جنگ آزمائی کو بھی ترقی ہی سمجھتا ہے۔ بعض ایسے بھی ہیں جو ماضی کی طرف رجوع کے لیے بے تاب ہیں۔ مگر وہ بھی یہ ارادہ ظاہر کرتے ہیں کہ مسلسل ترقی کا عمل جاری رہے۔ ”بد اخلاق“ بھی ایک جدید قسم کا اخلاق ہے، اور اپنی طرف سے فوقیت کی دعوے دار ہے۔ عزم انی القوت ایک ناقابل برداشت عمل ہے۔ جبکہ فاؤسٹی دنیا کے باشندے کا تصور یہ ہے کہ وہ دنیا پر تما حکومت کرے۔ اس کے برخلاف ششی جو عالمی بقائے باہمی کا قائل ہے، انفرادی اعمال کے وقت کے ساتھ ساتھ برداشت کر لیتا ہے، لیکن برداشت کا مطلب اگر بے عزم اٹار اکیا ہو تو مغربی تہذیب کے لیے یہ قابل قبول نہیں، کیونکہ وہ روح کی لامتناہیت اور مکملش حیات میں وحدت کو یا تو اپنی ذات کو دھوکا دینے کے برابر سمجھتا ہے یا یہ خیال کرتا ہے کہ یہ بے مقصد تصورات خود بخود غائب ہو جائیں گے۔ انھارویں صدی کی روشن خیالی بے پردائی کو برداشت کر لیتی تھی۔ مختلف عیسائی فرقوں کے مابین فرق اور اختلاف بھی ناقابل برداشت تھا۔ اس طرح ہر فرقے کے کلیسا سے تعلقات میں بھی کوئی روک ٹوک نہ تھی۔ کیونکہ یہی وہ صورت تھی جس کے تحت قوت کو اپنی گرفت میں رکھا جاسکتا تھا۔ فاؤسٹی جبلت، فعال، مضبوط ارادے کی مالک، بالکل رومی گرجوں کے طرح شاقولی رجحان کی مالک ہے۔ اور اس طرح سیدھی استادہ ہے، جیسا کہ اس کی خودی اپنی استقامت پر قائم ہے، اور مستقبل کے طویل فاصلوں پر نظر رکھتے ہوئے ”برداشت“ کا مطالبہ کرتی ہے۔ یہی روم کا تصور ”مکان“ ہے، کیونکہ یہ ایک باقاعدہ فعالیت ہے مگر اس کا مقصد محض اپنی ذات کے مفادات تک محدود ہے۔ ذرا یہ سوچئے کہ اگر قدیم یونانی شہری جمہوریتوں کو آج کل کے کلیسائی نظام کے مطابق منظم کر لیا جاتا اور مذہبی قوت بھی ان کے ہاتھ میں دے دی جاتی، اور اس کے تحت وہ قانون سازی کرتے، تو اس کے نتیجے میں وہ اس قدر بے لگام ہو جاتے کہ جو چاہتے وہ کرتے۔ ہر تحریک کا مطلب غلبہ حاصل کرنا ہے، جبکہ کلاسیکی رجحان صرف فساد پیدا کرنے کی طرف تھا، اور اسے ہمسائیگی کی کوئی اخلاقی پروا نہ تھی، نہ اسے وقت کے خلاف نہ حق میں کوئی جدوجہد کرنی تھی۔ نہ اسے اصلاح احوال، رد عمل، تعمیر، تعمیر نو یا تباہی کا کوئی خیال تھا۔ یہ تمام فعالیتیں غیر کلاسیکی بھی ہیں اور غیر ہندی بھی۔ یہ سوفاکلیز اور میکسیٹر کے الیوں کا تکرار ہے۔ یہ ایک دو مختلف انسانوں کا الیہ ہے (سوفاکلیز کی صورت میں) وہ انسان جو زندہ رہنا چاہتا ہے (اور میکسیٹر کی صورت میں) وہ انسان جو غالب آنا چاہتا ہے۔

یہ غلط ہو گا کہ عیسائیت کو اخلاقی تقاضوں کے ساتھ منسلک کر لیا جائے۔ فاؤسٹی انسان کے انقلاب میں عیسائیت کا کوئی ہاتھ نہیں۔ بلکہ یہ فاؤسٹی انسان کا کارنامہ تھا، جس نے عیسائیت کو تبدیل کر دیا۔ اس نے نہ صرف مذہب کو نئی شکل دی بلکہ اسے نئی اخلاقی جہت بھی بخشی اور ”بڑا“ کو ”میں“ میں تبدیل کر دیا۔ اور آرزو نے مرکز عالم کو تبدیل کر دیا اور عظیم قربانی کا مطلب ذاتی ادائیگی کی شکل میں نکلا اور عزم انی القوت

اخلاقیات میں بھی شامل ہو گیا۔ اور ایسے اخلاق کی بنیاد کا آغاز ہوا جو عالم گیر حقائق پر مبنی ہے۔ اور اسے نئی نوع انسان پر بالآخر رائج کرنے کا عمل جاری کیا گیا۔ ہر پرانے تصور کی دوبارہ تشریح کی گئی، یا اس پر غلبہ پایا گیا یا اسے تباہ و برباد کر کے اس کا نام و نشان مٹا دیا گیا۔ اس کے علاوہ اور کچھ نہیں، جسے ہم اپنا کہہ سکیں اور اسی عمل کے تحت روما کی بہار مزید گہری ہو گئی، مگر ہم نے حضرت عیسیٰ کے دیے ہوئے اخلاقی درس کو کبھی بھی اپنے اندر داخل نہیں ہونے دیا۔ وہ جو مجوسی احساس اخلاق جس کی بنیاد روحانیت تھی، اور جسے مسیح نے ہماری نجات کا وسیلہ بنایا تھا۔ وہ اخلاق جو خصوصی عنایت کے طور پر ہمیں بخشا گیا۔ اسے ہم نے اپنی ہنگامی ضروریات کے تحت تبدیل کر لیا۔

ہر اخلاقی صداقت خواہ وہ مذہبی بنیادوں پر ہو یا اس کی اصل فلسفیانہ ہو، اس کا تعلق فنون لطیفہ سے ضرور ہوتا ہے، بالخصوص فن تعمیر سے۔ فی الحقیقت اس میں ایک سلسلہ موجود ہوتا ہے، جس کی بنیاد علت و معلول پر ہوتی ہے، ہر وہ صداقت جس کا عملی نفاذ مطلوب ہو۔ اس کے ساتھ ایک ”سبب“ اور ”لہذا“ کا ہونا ضروری ہے۔ اس سے ریاضیاتی منطق کی شمولیت ہو جاتی ہے۔ کائنات نے اپنے تصور، تنقید، عقل محض کی تائید میں بدھ کے چار اصولوں کا ذکر کیا ہے۔ ان چار صداقتوں میں جس حقیقت کو نظر انداز کر دیا گیا ہے، وہ خون کا غیر تنقیدی منطق ہے، جس سے تمام اطوار وجود میں آتے ہیں اور پروان چڑھتے ہیں۔ جسے معاشرتی جماعت یا عملی انسان کہا جاتا ہے (مثلاً ”صلیبی جنگوں میں بعض کارناموں کی انجام دہی)۔ ہم ان کو صرف اس وقت شعوری طور پر محسوس کرتے ہیں، جب کوئی ان کی خلاف ورزی کرے۔ ایک منظم اخلاق زیور کی طرح ہے، اور اس کا اظہار نہ صرف تصورات میں بلکہ ذرا سے کے اسلوب میں، بلکہ فنون لطیفہ کے موضوعات میں بھی ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر چیتان کی تعمیر ایک روحانی تحریک تھی، مگر ڈورک ستون قدیم زمانے کے تصور حیات کا منظر تھا۔ اور چونکہ وہ اس حیثیت کا حامل تھا۔ محض اس وجہ کی بنا پر اسے بارون نے اپنے فن تعمیر سے خارج کر دیا، اور نشاۃ ثانیہ کے دور میں فن کو اس روحانی جبلت کے وجود کے خلاف تنبیہ کر دی گئی۔ بالکل اسی طرح روسیوں نے اپنے چھوٹے گنبدوں کی بجائے مجوسی گنبد کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ چینی نقاش نے مناظر فطرت کی تصویر کشی میں راستے نقش کیے مگر رومی معماروں نے چناروں کو رواج دیا۔ ہر ایک کی بنیاد متعلقہ فلسفہ اخلاق پر ہے جو فعال شعور ثقافت کی بنیاد پر وجود میں آیا۔

(۲)

قدیم معمار اور پیچیدگیاں اب حل ہونے والی ہیں، دنیا میں جس قدر ثقافتیں ہیں۔ اسی قدر فلسفہ ہائے اخلاق بھی ہیں۔ جس طرح کہ ہر مصور یا ہر موسیقار کسی نہ کسی خصوصیت کا مالک ہوتا ہے، جو داخلی ضرورت کی قوت کی بنا پر کبھی شعور میں نہیں آتا، مگر اس کے اسلوب اظہار پر اس کی مرمر موجود رہتی ہے، اور اسی بنا پر ہم ایک ثقافت کے فنی عمل کو دوسری ثقافت کے فن سے امتیاز کرتے ہیں۔ پس ہر ثقافت کا تصور حیات ایک بنیادی خصوصیت کا حامل ہوتا ہے (کائنات کے ایک جیسے کے مفہوم کے عین مطابق) جو ایک

دستور جو تمام لحاظ فیصلوں سے عین ہوتا ہے اور اسی جدوجہد میں مصروف رہتا ہے کہ مطلقہ ثقافت کی چھاپ اس کے تمام تر اسلوب پر نقش رہے۔ ایک فرد اخلاق کی پابندی کرے یا بد اخلاق کا مرتکب ہو۔ وہ "خیر" پر کاربند ہو یا "شر" پر، اگر اس کا عمل اپنی ثقافت کے اسلوب کے مطابق ہے تو یہ عمل بنیادی حدود کے اندر ہی شمار ہو گا۔ ہر ثقافت کے اپنے معیار ہوتے ہیں، مگر ان کا جواز اس کے اندر ہی آغاز ہو کر ختم ہو جاتا ہے۔ تمام عالم بنی نوع انسان کے لیے کوئی مشترکہ نظام اخلاق موجود نہیں۔

اس کا یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ عمیق مفہوم میں کسی تبدیلی مسلک کا وجود نہیں۔ کسی بھی قسم کے شعوری کردار کی بنیاد اس کے ابتدائی ماحول اور اعتقاد پر قائم ہے۔ زندگی میں بنیادی رجحانات ہی دائمی صداقتوں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس کی کوئی اہمیت نہیں کہ ان کے اظہار کے لیے کون سے الفاظ یا اصطلاحات کو استعمال کیا جائے۔ یہ کسی دیوی دیوتا کا فرمان ہو، یا فلسفے کے گہرے غور و فکر کا نتیجہ، کوئی مسئلہ ہو یا علامت۔ خاص حلقہ اقتدار کا اعلامیہ ہو، یا کسی اجنبی اعتقادات پر مبنی ہو۔ اہمیت صرف اس کے وجود کو حاصل ہے۔ اسے بیدار کر کے نظریاتی اصولوں میں مضبوط کیا جاسکتا ہے۔ اسے معقولیت کی بنیاد پر تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ یا اس کی اصلاح کی جاسکتی ہے، مگر اس کی سرپرستی نہیں کی جاسکتی۔ جس طرح ہم اپنے عالمی احساس میں تغیر نہیں کر سکتے اور اس طرح قدیم خطوط پر ہی محو عمل رہتے ہیں، اور انہیں ترک نہیں کرتے اور اسی طرح ہم اپنے بیدار وجود پر قائم اخلاقی بنیادوں میں بھی ردوبدل کی ہمت نہیں رکھتے۔ ہم کسی کو مجبور نہیں کر سکتے کہ وہ اپنے اخلاقی اقدار کسی اجنبی نظام سے بدل لے۔ جب نشاۃ ثانیہ نے کلاسیکی اقدار کو دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی، اور ایسا طریق اختیار کیا کہ جنوبی اثرات تو قائم رہیں، مگر رومی اقدار کی ہیئت بھی نہ بدلے۔ محض شمس رجحانات میں رومی مخالف مقاصد پیدا کیے۔ آج ہم یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ ہم نے اپنی اقدار کی قدر و قیمت میں اضافہ کیا ہے۔ اور ہم قدیم بڑے بڑے یونانی شعروں کے باشندوں کی طرح بدھ مت، الحاد یا رومانی کیتھولک مسلک اختیار کر سکتے ہیں۔ ہم بد نظمی کی سرپرستی کر سکتے ہیں۔ انفرادیت کا ڈھنڈورا پیٹ سکتے ہیں، یا اشتیاق اختیار کر سکتے ہیں۔ ہم کسی اجتماعی اخلاقی نظام کا پرچار کر سکتے ہیں۔ ہم جو چاہیں کریں مگر ہمارے احساس میں کوئی تبدیلی پیدا نہ ہوگی۔ فلسفی دین کی پیروی یا لامذہبیت یا زمانہ حال کی عبوری صورت یعنی مینہ عیسائیت سے مینہ لاادریت تک (یا اس کے برعکس) کوئی بھی تبدیلی صرف الفاظ کا الٹ پھیر ہے۔ اس کا مذہب یا معقولیت سے کوئی تعلق نہیں۔ ہماری کسی تحریک نے آج تک انسان میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں کی۔

تمام نظام ہائے اخلاق کی مکمل تبدیلی مستقبل پر منحصر ہے۔ اس معاملے میں بھی فلسفے نے جدید نقطہ ہائے نظر کے متعلق پہلا اور ضروری قدم اٹھایا۔ مگر وہ اپنی حیثیت کو فراموش کر گیا کہ ایک مفکر کو "خیر و شر" کے حوالے سے بالاتر ہو کر سوچنا چاہیئے۔ اس نے بیک وقت مشکل اور پیچیدہ ہونے کی کوشش کی۔ اس نے اخلاقیات کی تنقید بھی کی اور پیغام بھی دیا۔ یہ ممکن نہیں۔ کوئی شخص بیک وقت ایک اعلیٰ درجے کا ماہر نفسیات اور رومان پسند بھی ہو سکتا ہے۔ اس لیے وہ اس میں بھی جس طرح کہ وہ دیگر سنجیدہ موضوعات میں

صرف دروازے تک ہی رسائی حاصل کر سکا، اور اس کے باہر کھڑا رہا۔ اور آج تک اس سے بہتر کارروائی بھی کسی نے نہیں کی۔ اندھے اور بے شعور ہی رہے اور بے شمار دولت سے جو اخلاقیات کے متعلق ہر زبان میں موجود ہے۔ کوئی استفادہ نہ کر سکے۔ متشککین بھی اپنا فریضہ نہ سمجھ سکے اور دوسروں کی طرح زیریں سطح پر گھومتے رہے۔ اپنے اپنے اخلاقی نظام ترتیب دیتے رہے۔ بالخصوص اپنے اپنے ذوق اور افتاد طبع کا مظاہرہ کرتے رہے۔ اور ایسے معیار قائم کرتے رہے کہ جنہیں دوسروں کے نزدیک کوئی اہمیت حاصل نہ تھی۔

جدید انقلابی: سٹریٹ، ا۔سن، شا، سٹریٹ برگ، بالکل ایسے ہی ہیں، انہوں نے صرف حقائق پوشی کی کوشش کی ہے (خود اپنی ذات سے بھی اور دوسروں سے بھی) اور اس غرض کے لیے خوبصورت الفاظ اور نئے مسلمات کا سارا لیا ہے۔

مگر ایک اخلاقی نظام مجھے موسیقی اور نقاشی کی طرح، ایک خود کمتنی اظہار حیات کے احساس کی عالمی صورت ہے۔ اور معلومہ مفروضہ ہے۔ بنیادی طور پر ناقابل تغیر اور داخلی ضرورت ہے۔ یہ اپنے تاریخی حلقے میں بیٹھ درست، مگر اس کے باہر ہمیشہ غلط ہوتا ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ اس کے متعدد شاہکار جو شاعر، مصور، یا موسیقار تخلیق کرتے ہیں۔ صرف ایسے اعلیٰ ذوق کے مالک اشخاص کے لیے ہیں جنہیں ہم ثقافت کا نمائندہ سمجھتے ہیں، مثلاً "نامیاتی وحدتیں" جیسا کہ روغنی مصوری مجموعی لحاظ سے پیکر تراشی اور محاذوں موسیقی اور متوازن تنزل وغیرہ وغیرہ۔ یہ سب نئے دور کے آغاز کا موجب ہیں۔ اور اس لحاظ سے انہیں حیات کی ارفع علامات قرار دیا جاتا ہے۔ ثقافت کی تاریخ میں جیسا کہ انفرادی زندگی میں ہم امکانات کو حقیقت بنانے میں مشغول رہتے ہیں، یہ داخلی روحانیت کی داستان ہے۔ جس سے عالمی اسلوب کو وجود حاصل ہوتا ہے۔ ان عظیم رسمی وحدتوں کے علاوہ جو ترقی حاصل کر کے خود کمتنی درجہ حاصل کر لیتی ہیں۔ انسانی نسلیں بھی موجود ہیں جن کے سلسلوں کا قبل از وقت اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ جو چند صدیوں کی مدت کے بعد موت کا شکار ہو جائیں گی۔ ہم ان کے مختلف ادوار میں شمس اخلاقی نظام اور فاؤنڈی اخلاقی نظام کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ ان میں اعلیٰ درجے کے نظام ہائے اخلاق کی جھلک ملتی ہے۔ یہ لوگ اپنے انجام کو پہنچ چکے ہیں اور اب ان کی حیثیت محض امور معلومہ یا انکشاف کی ہے (یا سائنسی بصیرت جیسی بھی صورت ہو) ان سے بھی کام لیا جاسکتا ہے کہ ان کو منظم کر کے شعور حاصل کیا جائے۔

ایک ایسی شے بھی ہے جس کا بیان ممکن نہیں، جس میں تمام نظریات جمع ہو جاتے ہیں۔ ہوسٹو لے کر سوفاکلیز تک۔ افلاطون اور سٹوآ تک اور وہ شے ان سب کی تردید کر دیتی ہے اور اس کے علاوہ ان سب کی بھی جو فرانسس جوائس سے متعلق تھا۔ نیز ایب لارڈ سے ا۔سن تک اور بشمول نطشے، کوئی بھی باقی نہیں بچتا۔ یہاں تک حضرت عیسیٰ کی اخلاقیات کی بھی۔ اگر کوئی اس سے بچتا ہے تو وہ صرف مارشیل اور مانی ہیں۔ یہ آواز فالتو اور افلاطونی نوس کی ہے جو آکسٹائن اور پروکلس کی معرفت ہم تک پہنچی ہے۔ تمام

کلاسیکی اخلاقیات روسیہ پر مبنی اخلاقیات ہے۔ جبکہ تمام مغربی اخلاق عمل پر مبنی ہے۔ اور بالکل اسی طرح تمام ہندوستانی اخلاقی نظام اور چینی نظام اخلاق کی بالکل اپنی الگ دنیا میں ہیں۔

(۳)

کلاسیکی دور میں جتنے بھی معلوم اخلاقی نظام تھے۔ یا ایسے تھے کہ ہم ان کے متعلق کوئی تصور قائم کر سکتے ہیں وہ سب کے سب انسان کو ایک انفرادی وحدت قرار دیتے تھے۔ متحد اجسام میں سے ایک جسم یعنی محض ایک شے کی حیثیت ہی دیتے تھے۔ جبکہ تمام مغربی اخلاقی نظام فرد کو لامتناہی عمومیت کا مرکز تاثر تسلیم کرتے ہیں۔ اخلاقی اشتراکیت بھی کم و بیش ایک فاصلاتی عمل ہے۔ اس کے نزدیک نظام اخلاق نسل انسانی کا تیسرا بعد ہے جو ان لوگوں کو تحفظ کا بنیادی احساس فراہم کرتا ہے جو ہمارے ساتھ موجود معاشرے میں مل جل کر زندگی گزار رہے ہیں۔ اور ان کو بھی جو آئندہ دور میں یہاں زندگی گزاریں گے۔ اس لیے یہ ایک بلند ترین یا ارفع و اعلیٰ نظام ہے جو اطلاق کی طرح حاوی ہے۔ لہذا ہم مصری ثقافت میں بھی اشتراکیت کی جھلک دیتے ہیں جبکہ ہندوستانی اخلاقی نظام میں اس کے برعکس ایسا رجحان ملتا ہے جو غیر متحرک 'آرژو سے خالی' جلد خود گھومتی افراد پر مشتمل ہے۔ اس سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ ایسے اخلاقی نظام نے کس قسم کے انسان پیدا کیے ہوں گے۔ بدھ کے وہ مجسمات جو حالت ششکلی میں ہیں (ان کی ناف کو دیکھیں) اور زینو کے آثار کیا ہرگز ایک دوسرے سے مختلف نہیں۔ کلاسیکی انسان کا اخلاقی تصور اس کے المیہ ڈراموں اور عمل استفراغ سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس سے صرف یہ ثابت ہوتا ہے کہ شہسی انسان اپنے آپ کو فطرت کارپوں کے بوجھ سے آزاد کرنا چاہتا ہے۔ جو فی الحقیقت اس کا اپنا نہیں۔ مگر وہ اپنے آپ کو فاصلے اور سمت سے آزاد کرنے کے لیے کوشاں نہیں۔ اس حقیقت کو سمجھنے کے لیے روایت کو اس کی فطری وسعت تسلیم کرنا ہوگا جو ڈرامے سے ایک گھنٹے میں تاثر پیدا ہوتا ہے۔ سنو آ کی خواہش تھی کہ وہ اس کی تمام زندگی پر حاوی رہے۔ یعنی ایک بت کا سا بے عزم مجبور طاری رہے۔ یہ تصور بدھ کے تصور نروان کے مطابق نہیں۔ جو اگرچہ تاخیر سے ظہور میں آیا مگر ہندی ثقافت میں اس کا ہونا ناگزیر تھا اور اس کے آثار ویدوں کے زمانے ہی سے ظاہر ہونے لگے تھے۔ کیا یہ حقیقت یونانی کلاسیکی انسان اور ہندی باشندے کو ایک ہی مقام پر لا کر نہیں کرتی؟ اور اس انسان سے علیحدہ نہیں کر دیتی جس کا المیہ ٹیکسیز نے بیان کیا ہے اور جو متحرک ارتقاء کے حادثات کا قائل ہے؟ کون یہ سوچتا ہے کہ سترابا 'اسی کورس' اور بالخصوص ویلو جانس کے تصورات میں خلاف عقل کوئی بات نہیں۔ گنگا کے کنارے بیٹھے ہوئے گیان دھیان میں کون مصروف تھا؟ جبکہ ویلو جانس 'مغربی یونان کے ایک بڑے شہر میں ایک غیر اہم بے وقوف سے زیادہ حیثیت کا مالک نہ تھا۔ اس کے برعکس پردیشیا کا فریڈرک ولیم اول' جو عام مفہوم میں اشتراکیت کا ایک اولین نمونہ تھا جبکہ اس کا وادی نیل میں تصور بھی ممکن نہ تھا اور پیری کلی کے یونان میں تو ان خیالات کے متعلق سوچنا بھی محال تھا۔

اگر نطشے اپنے ممد کے بعض تعصبات کو قبول نہ کرتا۔ اور بعض اخلاقی تصورات کی تبلیغ یا تخلیق میں

ایک گرم جوش نہ ہوتا۔ تو اسے یہ معلوم ہو جاتا کہ اس کے تصور کی عیسائیت 'مغربی سرزمین میں کہیں موجود نہیں۔ ہمیں انسانیت کی اصطلاح کو اس کی حقیقی اہمیت کے مطابق استعمال کرنا چاہئے اور اس سے گمراہ نہیں ہونا چاہیے' ان اخلاقی اقدار کو جو کسی انسان میں ہیں اور وہ اقدار جن کے متعلق کوئی دعویٰ کرتا ہے کہ اس میں ہیں' ایک پیچیدہ تعلق ضرور موجود ہے۔ اگرچہ وہ مشکل اور نامہوار ہے۔ اور یہ ایسی صورت ہے کہ اس میں خالص نفسیات بے فائدہ ہوگی۔ رحم ایک خطرناک لفظ ہے اس کے معانی کا تعین نہ تو نطشے نے کیا اور نہ کسی اور شخص نے اس کے حقیقی اور تصوراتی معانی کا انکشاف کیا جو کہ مختلف اوقات اور حالات کے تحت درست ہوتے۔ عیسائیت کے اولین اخلاقیات میں اس کے معانی مختلف تھے جو بعد میں سینٹ فرانس نے مراد لیے۔ یہ موقع نہیں کہ ہم فاؤسٹی جذبہ رحم کا جائزہ لیں اور قربانی' انبساط یا کسی جاننا معاشرے میں نسلی جبلت کے مطالب کو زیر بحث لائیں۔ نیز تقدیر پرست مجوسی عیسائی معاشروں میں ان کے اثرات کی نوعیت کیا ہے؟ کیا یہ فاصلے اور عملی حرکات پر مبنی ہے یا (دوسرے زاویے سے) ایک منفرد روح کا اپنی ذات سے مطالبے پر یا دوبارہ احساس فاصلہ کے جھکمانہ اظہار پر۔ اخلاقیات کے مقرر جملوں 'جیسا کہ نشاۃ ثانیہ کے دور سے ہم زیر استعمال لا رہے ہیں۔ ہمیں متحد متضاد تصورات میں ہم آہنگی پیدا کرنی ہوگی' اور اس سے بھی زیادہ متضاد معانی کا سامنا کرنا ہوگا۔ جبکہ ایسے انسانی طبقات جو تاریخی اور روایتی لحاظ سے بعض مطالب کے عادی ہو چکے ہیں' اور سطحی معانی کو حقیقی سمجھ بیٹھے ہیں' اور تصورات کو اور اک کا حصہ سمجھتے ہیں' تو یہ محض ماضی کے تقدس کے جذبے کے زیر اثر ہے' اور اس خاص صورت میں ہم اسے مذہبی روایت کا حصہ بھی قرار دے سکتے ہیں۔ اعتقاد کبھی حقیقت کا جائزہ نہیں ہوتا' کیونکہ انسان اپنے اعتقادات سے کبھی باخبر نہیں ہوتا۔ خوبصورت الفاظ اور مفروضات بیش کم و بیش مقبول ہوتے ہیں۔ اور پیچیدہ روحانی حقائق کے مقابلے میں خارجی عوامل خواہ مخواہ دلچسپی سمجھ جاتے ہیں۔ ممد ٹائٹل جدید کے حلق ہمارا نظری تقدس' اور نشاۃ ثانیہ کا کلاسیکی فن کا احیاء دونوں نے انسانی روح اور تخلیقی رجحان کو بہت زیادہ متاثر کیا ہے۔ اکثر اوقات جن تسلیمات کا ذکر کیا جاتا ہے' وہ درپوزہ کردہ روایتوں کی عظیم موروادی گرجے کے پیروکار اور کئی فوج ہیں۔ ان کا اقلیت میں ہونا ہی اس امر کا ثبوت ہے کہ ان کی کوئی اہمیت نہیں' یہ لوگ وہ اثرات پیدا نہیں کر سکے' جو توقع کرتے تھے' اور انہیں عمومی بحث سے مستثنیٰ رکھنا چاہئے۔ ان کا فاؤسٹی عیسائی نظام اخلاق سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ نظام اخلاق نہ تو لوہر کی ایجاد ہے' نہ ہی نرنٹ کی کونسل کی۔ بلکہ تمام عیسائیوں کی اجتماعی تشکیل ہے' جن میں الوینٹ سوم' کلون' لوپولا' اور سیڈونا رولا' بائبل اور سینٹ قمریا شامل ہیں۔ اگرچہ انہوں نے اپنی رسمی تعلقات سے کسی حد تک روگردانی اور اختلاف کا مظاہرہ بھی کیا ہو۔

ہمیں خالص مغربی مردانہ اخلاق کی اقدار اور تصور خیر کا جس میں نطشے کی اخلاقیات 'ہسپانوی اخلاقی نظام اور فرانسیسی باروق شامل ہیں' موازنہ یونانی تصورات کے زمانہ پن سے کرنا ہوگا' جس میں ہمیں لطف عام اور عیش دوام کی دعوت دی گئی ہے' جو خصوصی طور پر مزاج اور اقبال طبع کی بنا پر جود و سکون کا شکار ہے۔ اور جس کا مظہرہ انسان ہے جس کا تصور نشاۃ ثانیہ نے پیش کیا ہے اور اسے بہت بڑھا چڑھا کر دکھایا گیا ہے (حالانکہ یہ صرف عظیم جرمن ہولس ٹائن کی ایک بھونڈی نقل ہے) یہ کلاسیکی فلسفہ اخلاق کا تکرار

اور چرچہ ہے، جس کا تصور ہر کلاسیکی فلسفی نے پیش کیا ہے۔ فاؤسٹی ثقافت نے سنگ خارا کے بنے ہوئے انسانوں کا ایک سلسلہ پیدا کیا ہے، جبکہ کلاسیکی ایک بھی ایسا انسان پیدا نہیں کر سکی۔ کیونکہ پیرا کلیز اور تیسرے کلیز ایسے انسان تھے جو کبھی جاگتے ہی نہ تھے۔ نیز ایک چالاک حساب کرنے والا تھا۔ یعنی بال ایک اجنبی تھا۔ اور صرف وہی ایک مردانگی کی صفات کا حامل تھا۔ قدیم دور کے انسان جن کا ذکر ہو کر رہا ہے۔ یعنی اوڈیسی اس، ایلیاس، صلیبی جنگوں کے جنگ آزمائوں کے سامنے عجیب و غریب شکلیں پیش کرتے۔ زنانہ فطرت کے مالک کسی پر ظلم ڈھانے کے قابل کب ہوتے، خود مظلوم بننے، یونانی ظلم اسی نوعیت کا تھا۔ مگر شمال میں عظیم سیکسن فران کو سین اور ہونسن ٹافن شہنشاہ تو ثقافت کی دلیز تک پہنچ چکے تھے۔ جبکہ وہ عظیم 'ایگنوں مثلاً'، ہنری شیردل اور گرگوری ہفتم کے گھیرے میں تھے۔ پھر نشاۃ ثانیہ کے لوگوں کا دور آتا ہے جن میں ہونج ٹاٹ کی جنگ ہائے گلاب، فاتحین ہسپانیہ، پروشیا کے بادشاہوں کو فتح کرنے والے، 'پنولین'، سمارک اور رھوڈس شامل ہیں۔ وہ کوئی اور ثقافت ہے، جس نے اس قسم کے لوگ سامنے لائے ہوں؟ کیا یونانی تاریخ میں بھی کوئی ایسا بہادرانہ نظارہ نظر آتا ہے، جیسا کہ ۱۱۷۶ء میں جنگ لیکنانو کی صورت میں دیکھا گیا؟ پیش منظر میں تو یہ معرکہ تھا مگر اس کے پس منظر میں ہونسن ٹافن اور عظیم ویلنٹ معرکہ آرا تھے۔ عظیم نقل مکانی کے ہیرو، ہسپانوی ہیرد آزانی، پروشیائی نظم و ضبط، پنولین کی توانائی کی مثال کلاسیکی ثقافت میں کہاں ملتی ہے؟ ایسے انسانوں اور اشیاء کی مثال کلاسیکی ثقافت میں کہاں ہے؟ اور فاؤسٹی اخلاق کی بلندیوں کے عہد کا آغاز صلیبی جنگوں سے ہوا اور جنگ عظیم تک جاری رہا۔ کیا اس تمام مدت میں غلامانہ ذہنیت کی ہمیں ایک مثال بھی ملتی ہے؟ جس میں کینٹ پن، یا عاجزانہ رویہ اختیار کیا گیا ہو، یا کسی سے سوال کیا گیا ہو بلکہ ہمیشہ اپنی عزت اور وقار کا خیال رکھا گیا ہے اور موزوں الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ پادریوں کی یہ صورت صرف فاؤسٹی ثقافت میں پائی جاتی ہے۔ قدیم جرمن سلطنت میں بڑے بڑے اسقف پیدا ہوئے ہیں۔ جنہوں نے کھوڑے پر سوار ہو کر جنگوں میں اپنی افواج کی رہنمائی کی۔ ایسے پوپ جنہوں نے ہنری چہارم کو کھٹے نیکنے پر مجبور کر دیا اور فریڈرک دوم جس کا تعلق یونانی سرداروں کے گروہ سے تھا۔ اور اوسٹامارک میں رہتا تھا۔ اور لوٹمر کی دعوت مبارزت جس نے قدیم شمالی کفرستان کو زیر کیا۔ جو رومیوں کے خلاف کھڑے ہو گئے تھے۔ اور وہ عظیم کارڈنیل (رچی لیو، مازارین، فیلوری) جنہوں نے فرانس کو موجودہ شکل عطا کی۔ یہ فاؤسٹی اخلاق کی مثالیں ہیں۔ اور کوئی اندھا سی تاریخ پورپ کے ان واقعات سے انکار کر سکتا ہے۔ اور انہیں عظیم واقعات کی بدولت، اس آرزو کا اظہار ہوتا ہے۔ جس کی بدولت ہمیں اپنے مقاصد کا شعور حاصل ہے اور ہم سمجھ سکتے ہیں کہ ان روحانی آرزوؤں میں بھی صحیح انجیل مذہبی رہنما جنگ آزما رہے، اور صاف گو درپوزہ گر جو کسی شے سے پرہیز نہیں کر سکتے ان کے لیے ایسی خیرات کا انتظام جو انہیں ضبط نفس کی تحریک کرے۔ یہ کلاسیکی تصور اعتدال سے مختلف اور ابتدائی عیسائی رافت کے مطابق ہے۔ جرمن صوفیا کے طریق کار میں جذبہ رحم میں ایک طرح کی سختی پائی جاتی تھی۔ جرمنی اور ہسپانیہ کی فوجی عظیم فرامیسی اور انگریزی کالون مشربی، بھی جذبہ رحم میں سختی کے قائل تھے۔ جبکہ روس میں راس کوئی کوف کا نظام خیرات مروج تھا۔ یعنی روح اپنی برادر روح کے لیے پھل جاتی ہے۔ اور فاؤسٹی ثقافت میں بھی ایسی اصول کارفرما ہے۔ یہاں بھی خودی کو خودی متاثر کرتی ہے، کا سلسلہ کارفرما ہے۔ ذاتی خیرات خداوند کی رضا کا وسیلہ ہے۔ ایک فرد دوسرے

کی دشمنی کر کے خدا تعالیٰ کی رضا کو تلاش کرتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ جذبہ رحم، ہر لحاظ سے اخلاق کا حصہ ہے۔ ہم اس کا صحیح معنوں میں احترام کرتے ہیں۔ اور بعض اوقات مفکرین کی امید کے مطابق اسی کا حصول ممکن نہیں ہوتا۔ کانت نے اس جذبے کو فیصلہ کن انداز میں مسترد کر دیا ہے جو فی الحقیقت ایک بہت بڑا تضاد ہے، جو قطعی امور میں پایا جاتا ہے، جس سے مراد یہ ہے کہ زندگی کے معانی عمل میں پوشیدہ ہیں، نہ کہ لوگوں کی آراء کے سامنے سر تسلیم خم کر لینے میں۔ نطشے کا اخلاق نجات ایک بھوت ہے۔ مگر اس کا اعلیٰ اخلاق کا اصول حقیقت پر مبنی ہے۔ اس کے لیے کسی مؤثر مسئلے کی تشکیل کی ضرورت نہیں۔ یہ اس کے اصول ہی میں موجود ہے۔ اور ماضی بعید سے موجود رہا ہے۔ اس کا رومانی بورڈوا نقاب الٹ دیں اور اس کا فوق البشر کا تصور علیحدہ کر دیں، تو باقی جو کچھ بچے گا، وہ فاؤسٹی ثقافت کا انسان ہے۔ جو آج بھی موجود ہے اور ماقبل میں بھی تھا۔ وہ ثقافت کی توانا اہم اور متحرک صورت ہے۔ مگر کلاسیکی ثقافت کا تصور یہ تھا کہ ہمارے بڑے مرہبان ہی اعلیٰ عمل کے مرکب ہیں۔ جن کی مرہبانی اور تحفظ لاکھوں کے لیے مفید ہے۔ یہ بڑے بڑے دہر اور منتظم اعلیٰ پائے کے انسان ہیں، جو اپنے ارادے، علم، دولت اور اثر و رسوخ کی بدولت جمہوری پورپ کو متحرک اور مستعد اوزار کے مطابق چلاتے ہیں۔ تاکہ وہ کمرہ ارض کی تقدیر کو اپنے ہاتھ میں لے لیں، اور کسی فن کار کی طرح بنی نوع انسان کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھال لیں۔ بس کافی ہو چکا۔ اب وقت آ رہا ہے کہ عوام ان کو فراموش کر دیں گے اور وہ سیاست کے کاروبار کو دوبارہ سیکھیں گے۔ نطشے کی ایک غیر مطبوعہ تحریر ہے، جو اس کی مطبوعہ تحریروں سے بھی زیادہ دقیق ہے۔ وہ کہتا ہے "ہمیں یا تو سیاسی اہلیت پیدا کرنی چاہئے، یا ہمیں ایسی جمہوریت کے تلے تباہ ہو جانا چاہئے، جو ہم پر نافذ کر دی گئی ہے۔ اور یہ قدیم متبادلات کی ناکامی کا نتیجہ ہے۔"

شاء نے اپنی تخلیق Man and Superman میں ان خیالات کا اظہار کیا تھا۔ اگرچہ شاء کا فلسفیانہ افق بالعموم محدود رہا ہے، مگر شاء کو نطشے پر ایک فوقیت حاصل ہے کہ اس کی تعلیم زیادہ عملی اور تصورات محدود ہیں۔ جن کی لامحدود تعبیرات کی جا سکتی ہیں۔ میر باربرا کے ترجمے میں انڈر شافٹ نے شاء کی مذکورہ کتاب کو "دور جدید کی غیر رومانی زبان میں ایک تصور" کا نام دیا ہے۔ (فی الحقیقت اس کا اصل ماخذ نطشے بھی ہے۔ اگرچہ اس کے یہ تصورات ڈارون اور مالتس کے خیالات کے مرہون منت ہیں)۔ یہی حقیقت پرست انسان ہیں جو آج کے دور میں عظیم اسلوب کے مالک ہیں اور عزم الی القوت اور دوسروں کی تقدیر کی تعمیر کے دعویٰ دار ہیں اور اس لیے انہیں فاؤسٹی اخلاقیات کا عمومی ترجمان کہنا مناسب ہو گا۔ اس قسم کے لوگ اپنے خیالات خوابوں میں نشر نہیں کرتے۔ فن کار، کمزور، زیر اور غیر متعلق لوگ ان کے لطف و احسان کے طلب گار رہتے ہیں اور یہ لوگ انہیں مستقبل کے لیے بطور ہتھیار استعمال کرتے ہیں۔ یہ ان کے لیے مقاصد کا تعین کرتے ہیں۔ یہ ان کی زندگیوں کو مرکز قوت مہیا کرتے ہیں اور ایسی نسلوں کی بقا کا اہتمام کرتے ہیں۔ جو ایک زندگی گزار چکے ہوں، صرف دولت ہی ایسا ذریعہ ہے، جو تصورات کی ترقی اور تاریخی تشکیل کا موجب ہے اور رھوڈس کا تعلق ایسی نوعیت سے ہے، جن کا اکیسویں صدی میں دوبارہ اہم حیثیت سے شمار ہو گا۔

بشرطیکہ وہ اپنے اثاثہ جات جو اسے بطور وصیت حاصل ہیں، مطلوبہ شرائط کے تحت استعمال کرے۔ یہ ایک سطحی انصاف ہے۔ اور داخلی طور پر تقسیم تاریخ کی اہلیت سے عاری۔ یہ تاریخ کے مسلمہ اصولوں کو جو ماہرین معاشری اخلاق نے قائم کیے ہیں اور انسانیت نوازوں کی تخلیق ہیں، مغربی یورپ کی تہذیب کی اخلاقی جبلت سے امتیاز نہیں کر سکتا۔

اشتمالیت بھی اس کے اعلیٰ ترین مفہوم میں نہ کہ گلی کوچوں کی آبادیوں کے نقطہ نظر کے مطابق، دیگر فاؤسٹی تصورات سے قطعاً مختلف نہیں۔ اس کی عقلیت اسی حقیقت میں پوشیدہ ہے کہ اس کے بڑے بڑے مبلغین بھی اسے سمجھنے سے قاصر ہیں۔ وہ اسے حقوق کے مجموعے کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں اور فرائض کی بات نہیں کرتے۔ یہ کانٹ کے قائم کردہ امور کو مضبوط بنانے کی بجائے منسوخ کرنے کے لیے جدوجہد کرتے ہیں۔ انھیں سستی توانائی مہیا کرنے کی بجائے انھیں کمزور کرنے کے درپے ہیں۔ بہبود عامہ کے مطلق ان کا رجحان سطحی اور کم حیثیت کا مالک ہے۔ بہبود عامہ، آزادی، انسانیت نوازی اور زیادہ سے زیادہ انسانوں کے لیے زیادہ سے زیادہ مسرت، محض فاؤسٹی ثقافت کی اخلاقیات سے انحراف، یہ اسی کیورین رجحانات سے بالکل علیحدہ مسرتی طلبی کا تصور ہے۔ یہ ایک ایسا تصور مسرت ہے، جو کلاسیکی اخلاقیات کے مشابہ ہے۔ اس میں خارجی حالات کے تقاضوں کے مطابق، جذباتیت کا مظہر پایا جاتا ہے مگر اس کا مطلب بعض کی صورت میں سب کچھ اور بعض کے لیے "کچھ بھی نہیں" ہے۔ اسی نقطہ نظر کے مطابق ہم کلاسیکی اخلاقیات کو "خیرات" کا نام دے سکتے ہیں۔ یعنی کسی شخص کا اپنے آپ اور اپنے لواحقین پر لطف و کرم کا مظاہرہ۔ ارسطو اس تصور کا حامی ہے۔ کیونکہ اس نے بیسنہ انھیں معافی میں لطف و کرم کی اصلاح استعمال کی ہے۔ نئے لیسنک سے قبل کے کلاسیکی دور کے بہتری دماغوں نے مکمل قرار دیا۔ ارسطو، ایجنسز کے الیہ ڈراموں کے استعفیٰ شہروں پر اثرات کو خیرات و عطایا بیان کرتا ہے۔ اس کا مثالی فلسفہ اسے جذبہ رزم سے آزاد کر دیتا ہے۔ قدیم یونان میں آقا کے اخلاق اور غلاموں کے اخلاق کا نظریہ موجود تھا۔ مثال کے طور پر کالی کلیز فطرتاً اقلیدی اصولوں کی مانت کے زیر اثر، اس کا قائل تھا۔ اسی بنیاد پر تصور کو برتری حاصل ہے۔ اس نے وہی کچھ کیا جو کہ اس نے حالات کے تحت اپنی ذات کے لیے موندیں سمجھا، اور اسے کالوکا کا تھیا کے طور پر قابل تعریف سمجھا اور محسوس کیا جاتا ہے۔ مگر اس سلسلے میں پودوگورا زیادہ نمایاں ہے، جس نے یہ مشہور نظریہ پیش کیا کہ "اخلاقی بنیادیت پر ہے۔" یہ شخص (نی الحقیقت ہر شخص) معیار قرار دیا جاسکتا ہے۔ ایک جادہ روح کا برتر اخلاق اسی نوعیت کا ہوتا ہے۔

(۴)

جب نطشے نے پہلے پہل یہ جملہ لکھا کہ "تمام اقدار کی قدر و قیمت میں اضافہ کرنا ہے" تو صدیوں سے جاری روحانی تحریک کو جس میں ہم زندہ ہیں، بالآخر ایک مسلمہ دستیاب ہو گیا۔ ہر تہذیب کے لیے اس کی اقدار کی قدر و قیمت میں اضافہ انتہائی بنیادی عمل ہے۔ کیونکہ اسی سے تہذیب کا آغاز ہوتا ہے، جو ثقافت کی

ہر صورت کو نئی شکل عطا کرتی ہے، انھیں اچھی طرح سے سمجھ لیتی ہے اور جدید نیچ پر ان پر عمل پیرا ہوتی ہے وہ ان میں اضافہ نہیں چاہتی صرف ان کی ازسرنو تشریح کرتی ہے، اور یہی وہ مقام ہے جہاں جو مختلف ادوار میں اس کردار کو منفی اثرات سے متاثر کرتا ہے۔ انسان یہ فرض کر لیتا ہے کہ تمام تخلیقی عمل مکمل ہو چکا ہے اور صرف عظیم حقیقتوں کی وراثت کو سمجھانا باقی ہے۔ آخری کلاسیکی دور میں ہمیں رومی روایت میں بعض واقعات کے ظہور میں آنے کا پتہ چلتا ہے۔ وہ شہسی روح کی موت کے خلاف طویل جدوجہد کا عمل تھا۔ سقراط سے لے کر جو روایتوں کا روحانی باپ تھا، اور جس کی وجہ سے داخلی افلاس اور شہری معقولیت کے آثار ظاہر ہوئے، "اسی کو ریشنی اور مارکس اورل"۔ تب تک تمام قدیم کلاسیکی مقاصد حیات کی قدر و قیمت میں اضافہ کیا گیا۔ مگر ہندوستان کے معاملے میں بادشاہ اشوک کے دور تک (۲۵۰ ق م) برہمن کی زندگی کے اقدار میں اضافہ مکمل ہو چکا تھا۔ اگر ہم ویدائی ادب کو بدھ سے قبل اور بدھ کے ادوار میں تقسیم کر کے موازنہ کریں تو ہمیں اس حقیقت کا پتہ چل جاتا ہے۔ اس وقت ہماری ثقافت کی کیا حالت تھی؟ دور حاضر میں بھی فاؤسٹی روح کی اخلاقی اشتمالیت، اور اس کی بنیادی اخلاقیات، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، آج بھی افزائش قدر کے عمل سے گزر رہی ہے۔ کیونکہ یہ ثقافت بڑے بڑے شہروں کی اونچی دیواروں کے پیچھے مقید ہو چکی ہے۔ روسو اس اشتمالیت کا جد امجد ہے۔ اس کی حیثیت سقراط اور بدھ کی سی ہے۔ وہ ایک عظیم تہذیب کا نمائندہ اور ترجمان ہے۔ روسو کا تمام عظیم ثقافتوں سے افکار اور ہر روایت کی تردید زبان زد عام ہے۔ اس کا مشہور مقولہ "روسو حالت فطرت میں" اس کی عملی معقولیت پسندی اس کے ناقابل تردید شواہد ہیں۔ ان تینوں نے مل کر ہزار سال کی روحانیت کو گمراہی دہا کر دیا۔ ہر ایک نے بنی نوع انسان کو ایک پیغام دیا۔ لیکن یہ صرف شہری ذہین آبادی تھی، جو قصباتی اور متاثرہ ثقافت سے نکل آ چکی تھی اور چاہتی تھی کہ ان سے نجات حاصل کرے (وہ لوگ انھیں سخت گیر اور بے روح استدلال سے نکل گئے) وہ ان کے ملائمی نظام سے عاجز آ چکے تھے کیونکہ وہ کسی طور پر ان کے اسلوب حیات کے مطابق نہ تھا۔ وہ اس کا دوبارہ اور ازسرنو جائزہ لینا چاہتے تھے۔ بحث مباحثے کی زد میں آکر ثقافت کا خاتمہ ہو گیا۔ اگر ہم انیسویں صدی کے عظیم ناموں کا جائزہ لیں، جن کے ساتھ ہم اس ڈرامے کی رفتار کو منسلک کرتے ہیں، تو ان میں شوپنہاؤر، بیل، ویکنر، نطشے، اہسن، شریڈ برگ کے نام آئیں گے۔ ہم سرسری جائزے ہی سے یہ سمجھ لیں گے کہ جو کچھ نطشے نے اپنے نامکمل مسودے کی تمہید میں لکھا تھا اور جسے اس نے زائد ہونے والی فنا یا عدمیت کا نام دیا تھا، وہ درست ہے۔

عظیم ثقافتوں کا ہر باشندہ جانتا ہے۔ کیونکہ یہ ان طاقتور اداروں کے مزاج میں مضمر ہے (کہ فنا بطور انجام ناگزیر ہے)۔ سقراط عدمیت کا قائل تھا، اور اسی طرح بدھ بھی۔ عربوں، مصریوں اور چینیوں میں انسانی روح کے دوبارہ احیاء کا تصور موجود ہے، اور مغرب کا بھی یہی اعتقاد ہے۔ یہ معاملہ تو سیاسی ہے۔ نہ معاشی، نہ مذہبی اور نہ فنی، اور نہ اس کا تعلق تغیر طبعی سے ہے کہ روح کے تمام وظائف کی تکمیل کے بعد اسے تعہید حاصل ہو گئی ہو۔ یہ تصور آسان ہے مگر غیر معقول بھی۔ اگرچہ اس سے کلاسیکی تصورات اور جدید یورپ کی کارائیوں کا تصور ابھرتا ہے۔ بڑے پیمانے پر غلامی اور بڑے پیمانے پر مشینی پیداوار ترقی اور سکون

قلب۔ سکندر انہ حکمت عملی اور جدید سائنس پر گام اور بے ری اوتھ معاشرتی حالات جو ارسطو نے فرض کیے اور جیسا کہ مارکس نے ان کا تعین کیا۔ یہ محض تاریخی صفحات پر علامات کی حیثیت کے حامل ہیں۔ مسئلہ زیر بحث خارجی زندگی یا کردار نہیں، نہ کوئی ادارہ زیر بحث ہے نہ رواج۔ مگر سب سے عمیق اور حتیٰ مباحث جو درپیش ہیں، وہ یہ ہیں کہ داخلی تکمیل کے بعد عظیم شہروں کے باشندے اور ان کے ساتھ صوبائی شہروں کے باشندے بھی اپنے مستقبل کو کس طرح مرتب کریں گے؟ کیونکہ کلاسیکی دنیا میں یہ حالات رومیوں کو بھی پیش آئے اور ہم بھی ۲۰۰۰ء میں ایسے ہی حالات سے دوچار ہونے والے ہیں۔

ثقافت اور تہذیب میں وہی فرق ہے جو زندہ انسان اور حنوط شدہ لاش میں ہوتا ہے۔ مغربی زندگی میں یہ امتیاز ۱۸۰۰ء کے قریب شروع ہوا۔ اس کا ایک پہلو تو بھرپور زندگی کی وہ سرحد ہے جس میں اپنی ذات پر یقین موجود ہے، جو اس کے اندر کی قوت نمو اور مسلسل ارتقا پر مبنی ہے۔ جس کا آغاز رومی بچپن سے ہوا اور بڑھ کر گونگے اور پھولیں تک پہنچی۔ اس کے برخلاف دوسری طرف ایک خزاں زدہ عالم ہے جو مصنوعی اور جڑوں سے محروم ہے۔ یہ ہمارے بڑے شہروں کی زندگی ہے جسے صاحب عقل افراد نے اپنی مرضی کے مطابق تشکیل کیا ہے۔ ثقافت اور تہذیب ایک جسم نامی ہے جس کی ولادت مادر ارض پر ہوئی اور جس کی میکانیکی بافت مضبوط تانے بانے سے ہوئی۔ ثقافت میں انسان داخلی زندگی گزارتا ہے، جبکہ تہذیب میں انسان بیرونی خلا اور حقائق کے مجسمات میں زندگی بسر کرتا ہے۔ جسے ایک قضاؤ قدر کا نام دیتا ہے، دوسرا اسے علت و معلول کا سلسلہ سمجھتا ہے۔ اس لیے وہ مانت کا شکار ہو جاتا ہے۔ جواز کے لفظ کے مفہوم میں اور صرف تہذیب کے لیے قابل جواز، خواہ یہ اس کی مرضی کے مطابق ہو، یا نہ ہو خواہ وہ بدھ مت کا پیروکار ہو، روائی ہو یا اشتہالی، اور اس کے عقائد و نظریات مذہب کا لباس اوڑھ لیں یا عریاں رہیں، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔

رومی اور ڈورک باشندے، آئی اوک اور باروق، فنی عالم کا وسیع میدان، مذہب، رواج، ریاست، علم، معاشرتی زندگی ان کے لیے آسان تھی۔ وہ کسی اور اک کے بغیر اسے گزار سکتے تھے اور حقیقت کا روپ دے سکتے تھے۔ ان کی ثقافت کی علامات میں وہ بے داغ مہارت شامل تھی جو موزارت کو موسیقی میں حاصل تھی۔ ثقافت خود اپنا منظر ہوتی ہے، اس صورت میں ایک احساس اجنبیت ضرور ہوتا ہے، یعنی یہ تصور کہ وہ خود ایک بوجھ ہیں، جس سے تخلیقی آزادی نجات حاصل کرنا چاہتی ہے، ایک انکیت جو اس المال کو معقولیت کی روشنی میں نئی شکل دینا چاہتی ہے تاکہ اس سے بہتر خدمت لی جا سکے، ایسے تباہ کن خیالات جو تخلیقی صفات کے ناقابل تنقید معیار کو متاثر کریں، ایسی روح کی علامات ہیں، جس پر ٹکان کا آغاز ہو چکا ہو، صرف بیمار انسان کو اپنے اعضاء کا ہر وقت احساس رہتا ہے، جب کچھ لوگ مسالک اور عقائد کے برخلاف ایک مابعد البسیاتی مذہب کا آغاز کر لیں۔ جب فطری قوانین کو تاریخی قوانین کے خلاف استعمال کیا جانے لگے۔ جب فنون میں اسالیب کی ایجاد محض اس بنا پر ہونے لگے کہ موجود اسلوب پر قابو پانا یا مہارت حاصل کرنا ممکن نہیں رہا۔ جب معاشرے کی تنظیم کے لیے ایسی ریاست کا تصور پیدا ہونے لگے۔ جس میں تغیر

دہل پیدا کیا جا سکے۔ اس سے یہ ظاہر ہے کہ کسی شے کی ٹوٹ پھوٹ ہو چکی ہے۔ فی نفسہ بین الاقوامی شر، ارفع غیر نامیاتی مجسم، کیا اپنی جگہ پر قائم ہے؟ کیا وہ ثقافتی میدان کے درمیان استاد ہے؟ پھر اس کے باشندے اسے کیوں اکھاڑ رہے ہیں؟ اور اسے توڑ پھوڑ کر اپنے استعمال میں لا رہے ہیں؟

سائنس کی دنیا میں سٹی دنیا میں ہیں۔ بے روح اور محض عالمی توسیعت۔ بدھ مت، روایت اور اشتہالیت کی بنیا انھیں پر ہے۔ زندگی بدیہی انداز میں نہیں گزارنی چاہتی اور نہ ہی یہ کوئی شعوری عمل ہے۔ انتخاب کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا یا خدا کی طرف سے بطور قضاؤ قدر قبول نہیں کی جا سکتی۔ بلکہ یہ ایک مسئلہ ہے۔ جو عقل کی بصیرت کے تحت درپیش ہے اور اسے افاعت اور معقولیت کی بنیاد پر حل کرنا چاہیے۔ تینوں مذکورہ بالا مشاہیر کا نقطہ نظر یہی ہے۔ داغ حکمرانی کرتا ہے، کیونکہ روح اپنا مقام چھوڑ چکی ہے، ثقافت کے لوگ غیر شعوری طور پر زندگی بسر کر رہے ہیں۔ تہذیب کے فرزند شعوری انداز میں جی رہے ہیں۔ بڑے بڑے شر تفکیک کا شکار ہیں۔ مگر اس کے باوجود عمل کا دعویٰ کرتے ہیں اور مصنوعی طور پر ایسا ثابت ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور کہتے ہیں کہ دور حاضر میں تہذیب کے وہی تہا نمائندے ہیں۔ ان شہروں کے دروازوں کے باہر کھیتوں میں مل چلانے والے لوگوں کو یہ کسی شمار قطار میں نہیں لاتے۔ ان کے نزدیک عوام سے مراد صرف شہری آبادی ہے، جو ایک غیر نامی گروہ ہے اور گھٹا بڑھتا رہتا ہے۔ ان کے نزدیک کسان جسوریت کا حصہ نہیں۔ یہ تصور بھی شہری زندگی کے میکانیکی انداز فکر کا نتیجہ ہے۔ اس وجہ سے دیہاتی طبقے کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے، حیرت سمجھا جاتا ہے اور اس سے سخت نفرت کی جاتی ہے۔ پرانی جاگیروں کے خاتمے کے ساتھ ساتھ طبقہ شرقا اور مغربین کا بھی اختتام ہو چکا ہے اور پرانی ثقافت کی یادگار کے طور پر صرف وہی باقی بچا ہے۔ مگر اس کے لیے روایت یا اشتہالیت میں کوئی موجود نہیں۔

لہذا فاؤسٹ کے لیے کے پہلے حصے میں تناصف شب کا مدخو طالب علم منطقی طور پر فاؤسٹ کے حصہ دوم کا مورث اعلیٰ اور نئی صدی کا نمائندہ ہے۔ جو خالص عملی نوعیت کا انسان ہے۔ دور اندیش اور اپنی فعالیت کے لحاظ سے بیروں میں۔ اس کے اندر نظم نے مستقبل کے مغربی یورپ کا نمائندہ تشکیل کر دیا ہے۔ وہ ثقافت کی بجائے تہذیب کا پیکر ہے۔ وہ داخلی نامیاتی انسان کی بجائے میکانیکی خارجیت کا مظہر ہے۔ اور مردہ روح کی بجائے معقولیت ہی اس کی سرپرست ہے۔ جو آغاز کے فاؤسٹ کا انجام کے فاؤسٹ سے تعلق ہے، وہی رشتہ بیراکلیز کے یونانی دور کا میزور کے روم سے ہے۔

(۵)

جب تک کہ ایک ثقافت کا انسان جو کہ راہ تکمیل پر گامزن ہے، فطری اور ناقابل اعتراض حالت میں زندہ ہے، تو اس کا کردار حیات بھی مستقل ہو گا۔ یہ جبلی اخلاق ہے۔ یہ متعدد اختلافات کا نقاب اوڑھ سکتا ہے۔ مگر یہ خود بھی بھی تجاؤز کا مرکب نہیں ہو گا۔ کیونکہ اسے اس کی قدرت حاصل ہے۔ جو نئی زندگی

تھک جائے، جو نئی کوئی انسان عظیم شرکی سرزمین پر منتقل ہو جائے جو بذات معنویت کی دنیا ہیں، اور اسے ایسے نظریات کی ضرورت درپیش آئے کہ وہ اپنی زندگی کو کس نہج پر استوار کرے۔ اخلاق کے لیے مسائل کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ثقافتی اخلاق وہ ہے جو انسان کے اندر موجود ہے اور تہذیبی اخلاق وہ ہے جس کا وہ متلاشی ہے۔ ایک تو اتنا گمراہ ہے کہ اسے منطقی ذرائع سے ختم نہیں کیا جاسکتا، دوسرا خود ایک منطقی فعالیت ہے۔ افلاطون کے عہد متاخر تک یا کانٹ کے زمانے تک بھی اخلاقیات علم کلام ہی کا حصہ ہے۔ ایک بازپچہ تصورات یا کسی مابعد الہیاتی نظام کا ٹکڑا، جسے اس کی تکبھی نہ جانچا گیا ہو۔ معنویاتی حکمتاں محض تجربی بیانات ہیں، جن پر کانٹ نے کبھی توجہ نہیں دی۔ مگر زینو اور شوپنہار کا طریقہ عمل یہ نہیں تھا۔ یہ ضروری ہو چکا تھا کہ رسمی تصورات میں دخل دے کر مطالب کی جستجو کی جائے اور انھیں نئی صورت بخشی جائے۔ نیکون کے قانون کے مطابق، جس میں اب جلت کا بوجھ باقی نہیں۔ اس لیے اس مقام سے تہذیبی اخلاقیات کا آغاز ہوتا ہے، جو ماضی کی طرح زندگی کا انعکاس نہیں، بلکہ زندگی پر علم کا انعکاس ہیں۔ یہ خیال کیا جاسکتا ہے کہ اس میں کسی حد تک تصنع ہے اور یہ تمام خارجی نظام بے روح، نیم صداقت پر مبنی ہے۔ یہ علامات ہر تہذیب کی ابتدائی صدیوں کے اخلاق میں موجود ہوتی ہیں، کیونکہ اسے غور و خوض کے بعد معنوی طریقے سے مروج کیا جاتا ہے۔ یہ گہری اور غیر ارضی تخلیقات نہیں، جنہیں عظیم فنون کے ساتھ ہم مرتبہ تصور کر لیا جائے۔ عظیم اسلوب کے بعد معنوی طریقے سے مروج کیا جاتا ہے یہ گہری اور غیر ارضی تخلیقات نہیں۔ جنہیں عظیم فنون کے ساتھ ہم مرتبہ تصور کر لیا جائے۔ عظیم اسلوب کے تمام مابعد الہیاتی نظام تمام خالص وجدان اس سے قبل ہی غائب ہو جاتے ہیں۔ جب کسی اسلوب حیات میں عملی اور خود ساختہ اخلاقیات کی ضرورت محسوس ہونے لگتی ہے۔ یا جب زندگی اس قابل نہیں کہ اپنے لیے خود راستہ متین کر سکے۔ کانٹ تک، ارسطو تک یا ویدانتی یوگا تک، فلسفہ عظیم عالمی نظام کا تسلسل شمار ہوتا رہا ہے، جس میں کہ رسمی اخلاقیات ایک قلیل مقام کا حامل رہے ہیں۔ مگر اب انھوں نے اخلاقی قلعے کا مقام حاصل کر لیا ہے۔ اور مابعد الہیاتیات کو پس منظر میں دھکیل دیا ہے۔ ملیات نے عملی ضروریات کے لیے راستہ خالی چھوڑ دیا ہے۔ اشتیالیت، روایت اور بدھ مت اسی قسم کے فلسفے ہیں۔

دنیا کو اب ہم ان بلند یوں سے مشاہدہ نہیں کر سکتے جو ایس جی لس، افلاطون، دانٹے اور گوٹے کو نصیب تھیں۔ بلکہ ہمارا نقطہ نظر ایک متشددانہ حقیقت کا ترجمان ہے۔ جس میں مینڈک کو پرندے کے تناظر میں دیکھنے کے لیے کہا گیا ہے۔ جب ثقافت سے تہذیب کے مقام پر زوال حقیقت بن چکا ہو، تو اس قسم کی تبدیلی ناگزیر ہو جاتی ہے۔ ہر اخلاق روح کے قضاؤ قدر کے تصور پر مبنی ہوتا ہے۔ بہادرانہ ہو یا عملی، عظیم یا معمولی سطح کا، جو اس یا ضعیف۔ لہذا میں الیاتی اور کینہہ اخلاق میں امتیاز کرتا ہوں۔ الیاتی اخلاق ثقافتی اخلاق ہے، وہ نیکون کے بھاری وزن سے آشنا ہے اور اسے برداشت کر سکتا ہے۔ وہ اس عمل میں فخر محسوس کرتا ہے، اس لیے وزن کی برداشت کا اہل بھی ہے۔ اسی لیے ایس جی لس، ٹیکسیر اور برہمن فلسفی مفکرین نے اسے محسوس کیا۔ دانٹے اور جرمن کیتھولک نظام نے بھی یہی طرز عمل اختیار کیا۔ لوہر کے حمیہ ترانوں میں بھی اس کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔ اور مار سیلین میں بھی اس کی اخلاقیات کے نشانات موجود ہیں۔

اسی کیورس اور رواقی عامیانہ اخلاق، بدھ مت کے دور کے بعض فرقے اور انیسویں صدی کے بعض مفکرین نے تو ایک جنگی منصوبہ تیار کر لیا تھا۔ تاکہ قضاؤ قدر پر غلبہ حاصل کیا جاسکے۔ ایس جی لس کا اس سلسلے میں کام نمایاں تھا۔ مگر رواقیوں کے کام کی کوئی اہمیت نہیں۔ ان میں کوئی قوت نہ تھی، بلکہ عملی افلاس کا ایک مظاہرہ تھا۔ زندگی کی طرف سردمہری اور خلا کا مظاہرہ۔ اور جو کچھ روی عظمت نے حاصل کیا وہ بھی ذہنی خشکی اور بے ثمری کے سوا کچھ نہ تھا۔ اور عظیم پاروق اساتذہ کے اخلاقی آرزوؤں میں بھی ٹیکسیر، باخ، کانٹ اور گوٹے کے تصورات کے ساتھ بھی وہی رشتہ نظر آتا ہے۔ فطری حقائق کی داخلی قوت کی تسخیر کا عزم، مہم اپنے مقررہ معیار سے ہٹ بیچے محسوس ہوتا ہے۔ اور جدید یورپ کے ریاستی قوانین دوبارہ انسانی تصورات، عالمی امن، زیادہ سے زیادہ افراد کے لیے زیادہ سے زیادہ مسرت، وغیرہ وغیرہ صرف خارجی صفائی کا مظاہرہ ہیں، کیونکہ متعلقہ محاطات اپنی مخصوص سطح پر قائم ہیں اور ان میں کوئی تبدیلی یا اصلاح رونما نہیں ہوئی۔ یہ بھی اس تصور سے کسی طرح کم نہیں، جس میں کہ عزم لی القوت کا اظہار کیا جاتا ہے اور جو کلاسیکی تصور تقدیر اور اس کی برداشت سے متعلق ہے، مگر ایک حقیقت اپنی جگہ پر قائم ہے کہ مادی عظمت اس معیار کے مطابق نہیں جو کہ مابعد الہیاتی کامرائیوں کی عظمت نے قائم کیا تھا۔ اول الذکر میں گہرائی کی کمی ہے، کیونکہ اس ذات باری تعالیٰ کا وجود شامل نہیں۔ کامرائی کے متعلق غلاستی عالمی احساس جو کہ ہونیس ٹافن سے لے کر ویلن، فریڈرک اعظم، گوٹے اور پوپلین تک ہر عظیم شخصیت میں موجود رہا ہے، فلسفہ عمل کی راہ ہموار کرتا ہے۔ خواہ یہ فلسفہ عمل کے حق میں ہو یا خلاف عمل کی داخلی قدر و قیمت کو متاثر نہیں کرتا، جہاں ایس جی لس، پروموتھیس اور دیوجانس کا تعلق ہے، ثقافتی تصور کامرائی اور تہذیبی تصور عمل میں کوئی فرق نہیں۔ ایک تکلیف کو برداشت کرتا ہے، تو دوسرا مشقت اٹھاتا ہے۔ مگر جدید طبیعات میں عمل کا تصور سائنسی ہے اور شوپنہار سے شاء تک کے تمام بڑے بڑے الفاظ کے باوجود یہ روزمرہ کا ادنیٰ اخلاق ہے۔ جس میں معنویت موجود ہے۔ ہماری تصور حیات کے متعلق یہی وضاحت اور تشریح ہے۔

(۶)

مزید برآں ہر ثقافت کے روحانی خاتمے کا اپنا اپنا دلیلوہ ہوتا ہے۔ جو اس کی مجموعی زندگی سے لازماً وجود میں آتا ہے۔ لہذا بدھ مت، روایت اور اشتیالیت صورتیاتی طور پر ایک ختم شدہ تناظر ہیں۔

بدھ مت کی حقیقت یہ ہے کہ اس کے عجیبہ معانی ابھی تک سمجھے ہی نہیں گئے۔ یہ نہ تو اسلام کی طرح ایک پابند شریعت تحریک تھی، یا جس طرح کہ جانسن ازم تھا۔ اور نہ ہی یہ کوئی تحریک اصلاح تھی جیسا کہ شمس دنیا میں دور دیو جانی کی لہر۔ نہ ہی یہ کوئی ویدوں کی طرح کا کوئی مذہب تھا۔ یا سینٹ پال کی نوعیت کا کوئی مسلک تھا۔ مگر حتیٰ طور پر اسے اس صحنی مادی شری آبادی کی طرف رجوع کرنا پڑا جو اپنی ثقافت کو ختم کر کے پیچھے چھوڑ آئی تھی، اور جن کے سامنے کوئی مستقبل نہ تھا۔ یہ ہندوستانی تہذیب کا بنیادی احساس تھا۔ اور اس طرح اسے روایت اور اشتیالیت کا ہمعصر سمجھنا چاہیے۔ اس دنیاوی غیر مابعد الہیاتی

نکر کا یہ لب لباب بنارس کے قریب (گیا میں) دیے گئے وعظ سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ وہ چار صدائیں ہیں جو اس شہزادے مبلغ اور فلاسفر کے لیے پہلی کامرانی کا موجب بنیں۔ اس کی جڑیں لاادری ساکینا فلسفے میں ہیں۔ جو بیسویں صدی کے معاشرتی اخلاق کے مانند ہیں۔ اور جس کی بنیاد فلسفہ محسوسات اور انفرادیت کی مادیت پر ہے (اگرچہ اس میں ہیرا کلائس کو سطحی طور پر استعمال کیا گیا ہے) اور اسے پروٹاگورس اور سوفسطائیوں سے اخذ کیا گیا ہے۔ اس میں ہر موقع پر معقولات سے آغاز کیا گیا ہے اور اسی کو اخلاقی بنیاد بنایا گیا ہے اور مذہب (اس مفہوم میں کہ کوئی مابعد الطبیعیاتی تصور اعتقاد کی بنیاد ہو) اس معاملے میں کبھی بھی قریب نہیں آیا۔ ان کی ابتدائی صورت میں یہ نظام انتہائی لادہیت کا شکار تھے اور یہی نظام اپنی ابتدائی صورت میں (نہ کہ بعد میں ابھرنے والی ان کی شاخیں) اس وقت ہمارے زیر بحث ہیں۔

بدھ مت خدا کے وجود اور کائنات کے مسائل کا قطعی استرداد کرتا ہے۔ صرف اس کی اپنی ذات اور زندگی کی گزر بسر اس کے لیے اہم ہے۔ اور یقینی طور پر وہ روح کے وجود کا منکر ہے۔ ہندی ماہر نفسیات کا تصور ابتدائی بدھ دھرم میں وہی تھا، جو آج کے مغربی فلسفی اور مغربی اشتیالی کا ہے۔ جو کہ انسان کو تجسس کا داخلی بڈل اور برقی کیمیائی توانائیوں کا ایک مجموعہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ استاد ناگ سینا شاہ ملندا کو بتاتا ہے کہ گاڑی کے وہ پرزے جس پر وہ سڑ کر رہا ہے، گاڑی نہیں ہیں۔ گاڑی صرف ایک لفظ ہے اور اس طرح روح بھی محض ایک لفظ۔ روحانی عناصر کو سکندھا کہا جاتا ہے جو محض ایک گروہی صورت میں ہیں اور اس لحاظ سے اہم ہیں۔ یہ تصور نفسیاتی تصورات کے عین مطابق ہے۔ اور فی الحقیقت بدھ کا اصول بہت زیادہ مادیت پر مبنی ہے، جبکہ روایتی ہیرا کلائس کا تصور لوگوس اخذ کر کے اسے مادی مفہوم عطا کرتے تھے، جیسا کہ اشتیالیات جو زارون کے سیکائی خیالات پر مبنی ہے (اور اسے ہیگل کی مدد حاصل ہے۔ اور گوئے کا تصور ارتقاء اسی انداز سے بدھ مت نے برہمنوں کے تصور "نکا" کی توضیح کی (ہامی سمجھ سے یہ فلسفہ بالآخر ہے) جس میں کہ عمل نکون کی اپنی فعالیت سے تشکیل کرتا ہے۔ اکثر اسے مادی لحاظ سے دیکھا جاتا ہے جس میں کہ عالمی اشیاء منقلب ہوتی رہتی ہیں۔

اب تک جو زیر بحث آیا ہے اس میں عدمیت کی تین اقسام متعین کی گئی ہیں۔ ہم نے اس لفظ کو نطشے کے مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ ہر معاملے میں جو تصورات لیے گئے ہیں، ان کا تعلق ماضی مذہبی، فنی اور سیاسی صورتوں سے ہے۔ یہ تصورات صدیوں کے عمل سے وجود میں آئے ہیں۔ لیکن آخری لمحے تک تشکیل کے مراحل طے نہیں کر سکے۔ اس استرداد کے باوجود ہر ثقافت اپنی مجموعی حیات کے متعلق اپنا علاماتی نظام رکھتی ہے۔ فاؤسٹی عدمیت کے ترجمان اس میں یا نطشے، مارکس یا دیگر اس تصور کا خاتمہ کر دیتے ہیں۔ مٹی ایسی کیورس، اینسٹینسٹینز، یا زخو کے تصورات کو فاؤسٹی اپنے سامنے تباہ ہوتے دیکھنا چاہتا ہے۔ ہندی فلسفی ان تصورات کو اپنی ذات تک محدود کر لینا چاہتا ہے۔ روایتی افراد کو اپنی ذات کا اہتمام کرنے کے لیے کہتی ہے، جو جامد اور محض حال مطلق تک محدود ہے۔ اسے نہ تو ماضی کا، نہ مستقبل کا اور نہ ہمسائے کا احساس ہے۔ اشتیالیات اسی مضمون کا متحرک علاج پیش کرتی ہے، مگر وہ جس شے کا دفاع کرتی ہے۔ وہ اصل

موضوع نہیں بلکہ زندگی کا نظام ہے۔ مزید برآں یہ کبھی جارح اور کبھی اندھائی عمل اختیار کرتی ہے۔ اس کا مقصد ہے کہ وہ اس قدر قوت کی مالک ہو کہ تمام بنی نوع انسان اس کے قبضہ و قدرت میں آجائے۔ اور سب کو ایک ہی نظام میں خشک کر دیا جائے۔ بدھ مت کا جو مذہبی تحقیق میں محض ادھر ادھر ہاتھ پاؤں مارنے تک محدود ہے عیسائیت سے موازنہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ مسئلہ جدید مغربی زبان میں قطعاً قابل بیان نہیں کیونکہ ہمارے پاس ان تصورات کے لیے الفاظ ہی نہیں۔ ہاں یہ ممکن ہے کہ روایتی تصور نروان کے متعلق گفتگو کی جاسکے اور اسے دیو جانی کے اصولوں کے تحت زیر بحث لایا جائے۔ اور اشتیالی نروان بھی کسی حد تک قابل قبول ہو سکتا ہے۔ کیونکہ یورپی فرسودگی، جدلی البقاء کی روشنی میں اور عالمی اسن کے خوبصورت سلوگن کے باعث اسے برداشت کر سکتی ہے۔ انسانیت نوازی اور انسانی بھائی چارہ بھی اسی نعرے کے ساتھ شامل کر لیجئے۔ مگر ان میں سے کوئی شے بھی بدھ مت کے تصور نروان کے قریب نہیں پہنچتا۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ کسی قدیم ثقافت کی روح جب اپنی آخری منازل طے کرتے ہوئے موت سے ہٹتا ہوتی ہے، تو وہ اپنی جائیداد سے چھٹی ہے، جو کسی وقت اس کی ملکیت تھی اور اس کے تمام اجزائے ترکیبی اور داخلی علامات سے محروم نہیں ہونا چاہتی۔ بدھ مت میں ایسی کوئی شے نہیں، جسے عیسائیت کہا جاسکے۔ اور روایت میں ایسی کوئی شے نہیں، جو ایک ہزار عیسویں کے اسلام سے مشابہ ہو اسی طرح کنفیوشس کے پاس اشتیالیات کے ساتھ اشتراک کے لیے کوئی عنصر موجود نہیں۔ یہ جملہ "idem non est idem" ہر وہ عنوان جو کسی تاریخی تالیف پر دیا جاتا ہے، اس کا موضوع زندہ اور یکساں واقعات نکون سے ہوتا ہے۔ مگر منطقی یا علت و معلول پر مبنی وجود سے نہیں ہوتا۔ یہ اصول ثقافتی تحریکات کے حتمی اظہار پر بالخصوص نافذ ہوتا ہے۔ تمام تہذیبوں میں نکون کا عمل روح کی بجائے دماغ سے فروغ پاتا ہے۔ مگر اکثر تہذیبوں میں ذہانت کی ایک مخصوص ساخت ہوتی ہے اور وہ مخصوص لسانی نوعیت کے علامتی نظام سے خشک ہوتی ہے۔ اور چونکہ نکون کی یہ تمام انفرات، جو لاشعور میں سرگرم عمل ہوتی ہے، صفحہ تاریخ پر آخری مراحل کی تخلیق کرتی ہے۔ اس لیے تاریخی نقطہ نظر کے مطابق واقعات کا باہمی تعلق فیصلہ کن ہونے کی وجہ سے اہم ہو جاتا ہے۔ ان کا اظہار ہر معاملے میں مختلف ہوتا ہے۔ چونکہ ان تمام کا اظہار یک وقت ہوتا ہے، اس لیے انھیں ہم عصر تصور کیا جاتا ہے۔ عمل حیات سے بدھ مت کے شد و مد سے انکار میں روایت کی جھلک موجود ہے، اور اسی طرح روایت میں اس عمل سے انکار بدھ مت کی خوشبو دیتا ہے۔ یونانی ذراے کے استقراغ اور بدھ مت کے تصور نروان میں التباس کا اظہار ہوتا رہا ہے۔ یہ محسوس کیا جاتا ہے کہ اگرچہ اشتیالیات کو عمل کے لیے ایک صدی ل چکی ہے، ابھی تک یہ اپنی حیثیت کی وضاحت نہیں کر سکا، اور اس مقام تک نہیں پہنچی، جس تک یہ ایک صدی بعد تک پہنچ جائے۔ غالباً آئندہ دو چار دہائیاں اسے روایت کا ہم پلہ بنا دیں۔ لیکن اب بھی اشتیالیات میں روایت کی جھلک نظر آتی ہے۔ جبکہ یہ اپنے بلند نظام اور تبلیغ میں نری کا مظاہرہ کرتا ہے۔ جب اس میں روی پریشانی، رجحانات پیدا ہوتے ہیں اور خود تنظیمی کا غیر مقبول رجحان شدت اختیار کرتا ہے۔ اور ایک شدید احساس فرض کے تحت ترک دنیا کا جذبہ غالب آتا ہے۔ اور جب یہ لحاظی آرام سے اجتناب اور تذلیل ذات کا مظاہرہ کرتی ہے، تو اس میں بدھ مت کے خیالات کا عکس نظر آتا ہے۔ اور اس کے برخلاف کبھی کبھی اس میں ایسی کیورین جھلک بھی دیکھنے میں آتی ہے، جب

یہ اپنے مقبول مقاصد کے زیریں اور خارجی پہلوؤں کو متاثر کرتا ہے (اس میں یہ کفر کا مرتکب ہوتا ہے) اور یہ کفر اس تنظیم پر نہیں بلکہ اس کے افراد پر مجموعی طور پر تاثر پیدا کرتا ہے۔

ہر روح کا کوئی نہ کوئی مذہب ہوتا ہے۔ جو اسلوب حیات ہی کے لیے ایک دوسرا لفظ ہے۔ ہر وہ زندہ صورت جس میں کہ یہ اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے۔ تمام فنون، تمام اصول، روایات، تمام مابعدالطبیعیاتی اور ریاضیاتی عالمی اشکال تمام آرائش، ہر متن، نظم، تصور، آخر کار مذہب کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اور ایسا ہونا ہی چاہیے۔ مگر مذہب کے اجراء کے بعد ان کی یہ حیثیت باقی نہیں رہتی کیونکہ مذہب صرف ثقافت ہی کی روح ہے اور اس لیے نتیجہ "ہر مذہب کا انجام لامذہبیت ہے اور اس طرح یہ دونوں الفاظ ہم معنی ہیں۔ جو اس حقیقت کو محسوس نہیں کر سکتا وہ مانی کی تخلیقات کو دیکھتے ہوئے اس کے مقابلے میں اور دیکھنے کی ہانڈن کے مقابلے میں اور لسی پس کی فیڈیا کے مقابلے میں اور تھیمو کراس کی پنڈر کے مقابلے میں دیکھے کیونکہ وہ فنی خوبیوں سے نا آشنا ہے۔ بلکہ روکو کو بھی دنیا داری کے باوجود مذہب سے خارج نہیں ہوئے۔ مگر رومی عمارتیں مندر ہونے کے باوجود غیر مذہبی ہیں۔ قدیم روم کے فن تعمیر میں جو کسی حد تک مذہبی رنگ تھا وہ ہمہ دیوتائی بجوی روح پر جہی تھا۔ گویا وہ اولیں مساجد تھیں (کیونکہ مساجد میں ہر مسلک کا مسلمان عبادت کر سکتا ہے۔ مترجم)۔ بڑے بڑے شہر بھی قدیم ثقافتی شہروں کے برخلاف جیسے ایتھنز کے مقابلے میں سکندریہ، برمس کے برخلاف پیرس۔ برلن، بمقابلہ نورمبرگ، غیر مذہب ہے۔ تفصیل کے لیے گلیوں کے باسیوں کے خشک چہرے دیکھیں۔ ان پر ذہانت کے نشانات خشک ہو چکے ہیں۔ بالکل اسی طرح بڑے بڑے شہروں کے باشندوں کی اخلاقی لسانی صورت بھی لامذہب ہے۔ اشتہائیت کا عالمی احساس بھی لامذہب صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اور مینہ عیسائیت (خواہ اسے آپ اصل عیسائیت ہی کا نام دے لیں) بروقت انگریز اشتہائیلوں کے لیوں پر گونجی رہتی ہے اور وہ اسے اخلاق کی بجائے صرف عقیدہ سمجھتے ہیں۔ روایت بھی بمقابلہ آرمی مذہب لامذہبیت ہی تھی۔ اسی طرح برہمنی مذہب کے مقابلے میں بدھ مت کی بھی یہی حیثیت تھی۔ اس کی کوئی اہمیت نہیں کہ رومی روائی بادشاہ کی پرستش کرتے تھے یا نہیں۔ متاخر بدیہی لا اوریت سے انکار کرتے تھے۔ یا جدید اشتہائی اپنے آپ کو آزاد خیال بھی کہتا ہے اور اس کے باوجود خدا پر ایمان کا دعویٰ بھی کرتا ہے۔

یہ داخلی لامذہبیت اور اس کا خاتمہ اپنے اثرات انسان پر قائم کرتا ہے۔ خواہ متاثرہ عناصر انسانی وجود میں کتنے ہی غیر اہم ہوں۔ مگر جب کوئی ثقافت مذہب میں تبدیلی ہو جاتی ہے۔ تو وہی تاثرات تاریخی عالمی تصویر میں نمایاں اہمیت حاصل کر لیتے ہیں۔ ثقافتی بحران جو تبدیلی کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ جیسا کہ میں نے اس سے قبل بھی ذکر کیا ہے۔ نئی نوع انسان اپنی روحانی افادیت کو ہمیشہ کے لیے کھودیتی ہے اور شفقت کی جگہ تعمیر لے لیتی ہے۔ "بے شرمی" اس لفظ کو اس کی تمام سنجیدگی کے ساتھ سمجھا جائے۔ صاحب دماغ شخص کو بڑے شہروں کا باشندہ بناتا ہے اور یہ قضاؤ قدر کی رضا کی تکمیل کی علامت ہے۔ اور تاریخی علامتی نظام کی انتہائی متاثر کن حقیقت ہے۔ اور یہ تبدیلی نہ صرف عظیم فنون لطیفہ کی تباہی کے نتیجے میں برآمد ہوتی

ہے۔ اور حسن اخلاق، باہم نیک خیالی، اور ہر شے کے اعلیٰ ماسلوب کا خاتمہ کر دیتی ہے بلکہ اس سے باہجہ پن اور قوی خود کشی کا رجحان بھی پیدا ہوتا ہے۔ مذہب افراد کی جڑیں کھوکھلی ہو جاتی ہیں۔ یہ صورت حال ہم پر وارد تو نہیں ہوئی۔ مگر اس کے اثرات ادھر ادھر دیکھے جاتے ہیں اور ان پر افسوس بھی کیا جاتا ہے اور یقیناً ان کا کوئی علاج نہیں۔ شامی روم اور شاہی چین بھی اس مسئلے میں کامیاب نہیں ہوا۔

(۷)

اس نئی اور خالص ذہنی تخلیقات کا نمائندہ نئے نظام کا انسان، جس پر زوال پذیر وقت نئی امیدیں وابستہ کرتا ہے۔ ہمیں کوئی شک نہیں۔ یہ بڑے بڑے شہروں میں آباد وہ انسان ہیں، جن کی جڑیں ختم ہو چکی ہیں اور یہ محض آبادی کا ڈھیر ہیں۔ (جیسا کہ ایتھنز انھیں کما کرتے تھے) اس ڈھیر نے انسانوں کی جگہ لے لی ہے۔ وہ انسان جو زندہ ثقافت کی پیداوار تھے۔ جو اس سرزمین سے اٹھے وہ کاشکار ہی تھے۔ اسی وقت بھی جبکہ وہ قصبات میں رہتے تھے۔ وہ سکندریہ اور روم کی منڈیوں میں کام کرتے تھے۔ وہ ہمارے عہد کے تاریخی اخبارات تھے۔ تعلیم یافتہ لوگ جو اس وقت بھی اور اب بھی جو ذہین متوسط طبقے کی اور گرجے کے اشتہارات کی نمائندگی کرتے تھے۔ یہی لوگ تعمیر کے طاعون تھے اور کھیل کود سے لطف اندوز ہوتے تھے۔ اور انھیں کی وجہ سے بازاروں کی رونق تھی۔ لیکن اشتہائیت اور روایت نے نئی نوع انسان کی بجائے اسی انسانی ڈھیر کو اپنے پیغام میں مخاطب کیا ہے۔ ان لوگوں کی مثال قدیم مصریوں جو جدید سلطنت کے باسی تھے۔ ہندوستان کے بدھ مت کے پیرو اور چین کے کنفیوشس کے مریدوں میں ملتی ہے۔ اس سے ملنے جلتے اثرات تنقید قبیح میں پائے جاتے ہیں۔ جسے پہلے پہل یونانی طریق کار میں دیکھا گیا۔ ہر مذہب میں یہ ایک مؤثر صورت ہے۔ کلاسی، عملی اور عامیانه سرپا یہ قدیم با معانی اور دور رس تخلیقات کو جو عظیم فنکاروں کا شاہکار تھیں، یہ بے لگام، شوریہ سر، ادنیٰ مگر چالاکی پر مبنی تصورات، مقاصد اور علامات سے ایک منصوبے کے تحت بدل دیتے ہیں۔ تمام وضاحتوں میں مشترک توحیدی فضا کو داخلی روحانی فضا سے بدل دیتے ہیں۔ اس سے بھی کردار پر اثر پڑتا ہے۔ مقدار، معیار سے بدل جاتی ہے اور توسیع عشق کی جگہ لے لیتی ہے۔ ہمیں اس سطحی عمل کو جو قبیل میں سر انجام دیا جاتا ہے، فاؤنسی عزم لی القوت سے گڈ نہ نہیں کرنا چاہیے اسے مانت ہی سمجھنا چاہیے، تاکہ شر پر خارجی اثرات مرتب ہوتے رہیں۔ تنقید قبیح لامذہبوں کے مذہب ہی کا سرمایہ ہے۔ اور ایک ایسی خصوصیت ہے، جو علاج روحانی کا عمل کرتی ہے۔ اس کا اظہار ہندوستانی تبلیغ، کلاسیکی فصاحت و بلاغت اور مغربی صحافت میں ہوتا ہے۔ یہ اعلیٰ ترین تو نہیں، مگر اس کا اظہار بکثرت ہوتا ہے۔ اور یہ اپنے ذرائع کی قدرو قیمت ان کی بدولت حاصل شدہ کامرائیوں کی بنا پر متعین کرتی ہے۔ یہ قدیم گھرے فکر کی بجائے ایک مردانہ ذہنی تجرہ گری کو تحریر و تقریر کی صورت میں رواج دیتی ہے۔ بڑے بڑے شہروں کے ہال اور منڈیاں ایسے قابل فروخت مال سے بھری پڑی ہیں۔ تمام یونانی فلسفہ ایک تعمیر کا کھیل ہے، اور اسی طرح زولا کا ناول اور اس کا ڈرامہ بھی، نئے معاشری اخلاقی نظام کا نام دیتے ہیں، محض صحافتی عمل ہے۔ اگر عیسائیت اس کی ابتدائی توسیع میں روحانی تجرہ گری کا شمول ہو گیا تھا، تو اسے اس کے ساتھ گڈ

مذہب نہیں کرنا چاہیے۔ عیسائی تبلیغ کے ضروری اجزاء کو ہمیشہ نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ قدیم عیسائیت ایک مجوسی مذہب تھا اور اس کے بانی کی روح اس خالمانہ کارروائی کو برداشت کرنے کی قضا "اے اہل نہ تھی۔ اس کے لیے اسے ہوشیاری اور گہرائی کی ضرورت تھی اور یہ پال کا یونانی طریق کار تھا۔ کہ ابتدائی معاشرے کے خلاف معمم مخالفت کے پیش نظر (جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں) اس کے اس عمل کو رومی بادشاہت کے شور و شر میں شری اور تدریسی سطحوں میں مروج کیا۔ اس کا یہ یونانی محلول خواہ کتنا ہی کم ہے اسے بظاہر یونانی تہذیب کا ایک حصہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ حضرت عیسیٰ (علیہ السلام) نے اپنی طرف چمچیوں اور کسانوں کو دعوت دی۔ مگر پال نے اپنا کام شہروں کی منڈیوں میں تبلیغ کرنے کی صورت میں جاری رکھا۔ لفظ طرد (ایک ایسا انسان جو ہیر کی جھاڑیوں یا دیہات سے متعلق ہو) آج بھی یہ بتانے کے لیے موجود ہے کہ وہ کون لوگ تھے جنہوں نے اس کی تبلیغ کو بہت کم قبول کیا۔ پال اور بھٹیاریے صابر و شاکر فاؤسٹی کس قدر فطری اختلاف تھا۔ فاؤسٹی کا تعلق جنگلوں اور غیر آباد وادیوں سے تھا، اور وہ خوش مزاج دہقانوں اور گنداریوں کا ساتھی تھا۔ اور تیوتانی جرمن سردار جن کا تعلق مشرقی سلاویہ سے تھا۔ یہ لوگ اپنی جوانی کی بہار کے مظہر تھے۔ اور دیہاتی نظارہ ہائے فطرت کے شیدائی تھے۔ اور ان کی یہ صورت انیسویں صدی کے آخر تک قائم رہی، جبکہ ان کے یہ زرعی میدان شہروں میں تبدیل ہو گئے، اور آبادیوں ڈھیر بن گئے، اور ان میں بھی قبیح تنقید کا مظاہرہ ہونے لگا۔ ایک حقیقی کسان معاشرہ کبھی اشتیامت قبول نہیں کرتا۔ بالکل اسی طرح جس طرح اس نے بدھ مت اور رواقیت کو قبول کرنے سے انکار کیا۔ یہ دور حاضری کی بات ہے کہ پال کے مقلدین عیسائیت کے حق میں یا خلاف مذہبی یا سوسفٹائی یا مذہب کو دلکش انداز میں پیش کرنے والے اور آزاد خیال لوگ شہروں میں نظر آئے گئے ہیں۔

باقی ماندہ زندگی کے متعلق یہ فیصلہ کن موڈ، جس میں زندگی کو بطور حقیقت قبول کیا جاتا ہے، عمل حیاتیات کے تحت جانچا جاتا ہے۔ اور قضا قدر کی بجائے علیت و معلول کے اصولوں کے تحت متعین کیا جاتا ہے، اسے بالخصوص اخلاقی آرزوؤں سے منسلک کیا جاتا ہے۔ اس کے نتیجے میں لوگ نظام ہضم، غذائیت اور صحت کے فلسفوں کے طرف راغب ہو رہے ہیں۔ شراب اور سبزی خوردی کے موضوعات کو مذہبی پیچیدگی سے لیا جا رہا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جدید نظام کے باشندوں کے یہی اہم ترین مسائل ہیں۔ مینڈگی تاخر کا انسان انہیں حل کرنے میں اپنی الہیت کا ثبوت مہیا کر رہا ہے۔ مذاہب جس صورت میں بھی ہیں ثقافت کی دہلیز پر از سرنو جنم لے رہے ہیں۔ دیدی، آریسی، حضرت عیسیٰ (علیہ السلام) کی عیسائیت، اور قدیم جرمنی کی فاؤسٹی، عیسائیت جس میں جاں نثاری کا عنصر غالب تھا اس قسم کے موضوعات پر ایک نظر ڈالنا بھی باعث شرم سمجھتے اور آج ہر شخص ان موضوعات کے لیے استاد نظر آتا ہے۔ بدھ مت کے متعلق تو یہ سوچا بھی نہیں جاسکتا کہ وہ اپنی روحانی غذا کے مطابق جسمانی غذا کے بغیر چل سکتا ہے اور سوسفٹائیوں میں رواقیوں کا تہذیبی خونی کے مخالف طبقہ اور مشکلیں کے ہاں یہ سوالات زیادہ سے زیادہ اہمیت حاصل کر رہے ہیں۔ ارسطو نے بھی شراب کے موضوع پر لکھا اور فلسفیوں کو ایک سلسلہ سبزی خوردی پر لکھتا رہا۔ اس معاملے میں شمسیوں اور فاؤسٹیوں میں صرف یہی فرق رہ جاتا ہے کہ کبھی صرف اپنے نظام ہضم کی بات کرنا

ہے۔ جبکہ شاء اس میں سب کو شامل کر لیتا ہے۔ ایک کو اپنی ذات سے کوئی دلچسپی نہیں۔ دوسرا اپنی رائے کو دوسروں سے منوانا چاہتا ہے۔ نطشے بھی جیسا کہ ہم جانتے ہیں، ایسے سوالات میں اپنی تعریف Ecce Homo میں بہت لطف لیتا رہا ہے۔

(۸)

ایک دفعہ پھر اشتیامت پر غور کر لیں (اسی نام سے جاری معاشی تحریک سے قطع نظر) اور اسے فاؤسٹی تہذیبی نمونے کے تحت زیر بحث لائیں۔ اس کے حامی اسے مستقبل کا نظام کہتے ہیں۔ اس کے دشمن اسے زوال کی علامت قرار دیتے ہیں۔ اور دونوں ہی درست کہتے ہیں۔ ہم دانستہ یا غیر دانستہ طور پر تمام اشتیامت ہیں۔ اس میں ہماری رضا شامل ہو یا نہ ہو اس کی مخالفت بھی اس کی ہیئت کو قبول کر لیتی ہے۔

اسی طرح بالکل اہم دور متاخر کے کلاسیکی لوگ رواقیت سے بے خبر تھے۔ تمام رومی آبادی اجتماعی طور پر رواقیت کی روح کی حامل تھی۔ حقیقی رومی، جس نے رواقیت کے خلاف شدید نبرد آزما کی، یونانیوں کے مقابلے میں زیادہ رواقی تھا۔ حضرت عیسیٰ (علیہ السلام) کے قبل کی لاطینی زبان رواقیت کے تصورات سے بھری پڑی تھی۔

اخلاقی اشتیامت، مقصدیت کے پہلو کے لحاظ سے زیادہ سے زیادہ احساس حیات کے حصول کے امکان کا ذریعہ ہے۔ اس سے زندگی کی اس تحریک کا پتہ چلتا ہے، جس کا زمان اور قضا قدر کی حیثیت سے احساس ہوتا ہے۔ جب اس میں شدت آتی ہے تو یہ مقاصد اور منزل کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ سمت ہی حیات، مقصد اور عمل کا تعین کرتی ہے۔ قوت آرزوئے ارتقا حیثیتاً فاؤسٹی حقیقت ہے۔ ارتقاء ایک میکانیکی بقید ہے اور خصوصی طور پر اشتیامت۔ ان دونوں کا باہمی تعلق وہی ہے جو جسم اور دماغ کا ہے اور صرف جنسی صفت ہے۔ جو اشتیامت، بدھ مت اور رواقیت میں باعث امتیاز ہوتی ہے۔ یہ تحریکات اپنے تصورات نروان۔ اور اڑاکسیا کی وجہ سے اشتیامت سے کم میکانیکی نہیں ہیں۔ لیکن یہ آجر الذکر کی متحرک توسیع سے قطعاً ناواقف ہیں۔ اس کے عزم لامتناہی اور تیرے بعد کے متعلق اس کی آرزو سے بے خبر ہیں۔

اس کے پیش منظر منظر کے باوجود اخلاقی اشتیامت کوئی ایسا اخلاقی نظام نہیں۔ جس میں رحم، انسانیت نوازی، امن، تحفظ کرم گستری موجود ہو۔ اس میں تو صرف ایک جذبہ ہے اور وہ ہے عزم لی القوت۔ اس کے متعلق باقی سب تحریریں دھوکا دہی اور فریب ہے۔ اس کا مقصد سرتا پا سامراجیت ہے۔ عوامی فلاح مگر یہ فلاح بہت گراں نوعیت کی ہے، معذور کی فلاح نہیں۔ مگر توانا انسان کی فلاح جو اس لیے ضروری ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ کام کر سکے۔ قطع نظر دولت، خاندان اور روایات کی مشکلات کے اس کے لیے زیادہ سے زیادہ

کام برانجام دینا ضروری ہے۔ ہم میں جذباتی اخلاقیات، وہ اخلاق جس کا مقصد مسرت اور افادت ہو، کبھی حتیٰ جبلت نہیں کھلاتا۔ خواہ ہم اس کے خلاف کتنی ہی کوشش کریں۔ جدید اخلاقیات کا بانی کانت ہے۔ (اور اس معاملے میں وہ روسو کا شاگرد ہے) وہ اپنی اخلاقیات میں سے رحم کے جذبے کو علیحدہ کر دیتا ہے اور یہ مسلہ پیش کرتا ہے "اس طرح عمل کریں کہ۔۔۔" اس اسلوب کی تمام اخلاقیات عزم لامتناہیت کا اظہار کرتی ہیں اور یہ عزم لہجائی فتح کا طلب گار ہے۔ یعنی حال مطلق اور زندگی کا پیش منظر ہی اس کی تمنا ہے۔ سراط کا یہ مسلہ کہ "علم نیک ہے" لیکن میں بھی موجود ہے کہ "علم ایک قوت ہے" روائی ان الفاظ کا وہی مفہوم لیتے ہیں جو بظاہر محسوس ہوتا ہے۔ مگر اشتیالی اس میں تبدیلی کر کے اس کی تشکیل نو کرنا چاہتے ہیں اور اس میں اپنی روح کو شامل کرنا چاہتے ہیں۔ روائی اپنے آپ کو اشتیالی احکامات کا پابند کر لیتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ تمام دنیا اس کے خیالات کی پابندی کرے اور "تقید عقل محض" کا نقطہ نظر بدل دیتا ہے اور اسے اخلاقی میدان میں لے آتا ہے۔ یہ امور مقولہ کے حتیٰ معانی ہیں۔ جو وہ سیاسی، معاشرتی اور معاشی معاملات میں یکساں شامل کرنا چاہتا ہے۔ گویا تصور یہ ہے کہ جس پر تم زیادہ سے زیادہ عمل کرو، وہ باقی دنیا کے لیے بھی قانون کی حیثیت کا حامل ہے اور یہ ظالمانہ رجحان دور حاضر کے سطی تناظر سے کبھی غائب نہیں ہوتا۔

یہ کوئی رویہ یا وضع قطع یا چال وچال نہیں بلکہ ایک فعالیت ہے جسے کوئی صورت عطا کرنے کی ضرورت ہے۔ چین اور مصر میں زندگی کو صرف عمل کے حوالے سے شمار کیا جاتا ہے۔ اور یہ عمل کے نامیاتی تصور کو میکانیکی انداز میں بیان کرنے کا جیلہ ہے۔ اور یہ کام کے تصور پر بیخ ہوتا ہے۔ جیسا کہ ہم سب کے علم میں ہے۔ اور فاؤسٹی تاثرات کی ایک مہذب صورت ہے۔ اس اخلاق کا عظیم رجحان یہ ہے کہ زندگی کو ایک ایسی فعال صورت عطا کی جائے جو قابل فہم ہو اور عقل محض سے قوی تر ہو اور جس کے اخلاقی منصوبے۔۔۔۔۔ خواہ وہ اتنے مقدس نہ ہوں یا داخلی یقین کے حامل ہوں یا زور شور سے ان کی تائید کی جاتی رہی ہو۔۔۔۔۔ صرف اسی صورت میں منوثر ثابت ہوتے ہیں جبکہ وہ موجود ہوں یا غلطی سے انہیں موجود فرض کر لیا گیا ہو کہ وہ بھی اسی قوت کی سمت میں گامزن ہیں۔ بصورت دیگر وہ صرف خالی الفاظ ہی ہوں گے۔ ہمیں اس تمام جدیدیت میں امتیاز کرنا ہوگا۔ اور قبول عام اصطلاحات: صحت کے متعلق تشویش، مسرت، تحفظ احتیاط اور عالمی امن یہ تمام تصورات عیسائیت کے فلسفہ اخلاق کا حصہ ہیں۔ اور اس بلند اخلاقی کا منظر ہیں جو صرف اعمال کو قابل قدر سمجھتی ہے۔ (جو ہر اس شے کی طرح جس کا تعلق فاؤسٹی ثقافت سے ہے) جو نہ تو عوام کی سمجھ میں آتی ہے اور نہ ان کی خواہش کے مطابق ہوتی ہے۔ جو مقصد کی تکمیل کی آرزو مند ہونے کی وجہ سے عمل پر انحصار کرتی ہے۔ اگر ہم روی تصور کہ "علم ہی قوت ہے" (اسی کیورین روایت کی حتیٰ علامت زندگی جو ہمیں ہندوستانی تصور حیات بھی ہے) اور ان کے متوازی مثالیں بھی علامتی نشانات موجود ہیں۔ (قدیم چین اور مصر میں بھی یہ تصور موجود تھا) تو اس کا مطلب ہوتا ہے "کاروبار کا حق" یا "حق عمل"۔ فلسفے کے فکر کی یہی بنیاد تھی جو سر تاپا پروشیانی ذہن کی پیداوار ہے (اور دور حاضر میں یورپ سے متعلق ہے) ریاستی اشتیالیات کا تصور اور انقلاب کے آخری خوف ناک ایام میں اس کا مطلب بدل کر "تفویض کار" ہو گیا ہے۔ گویا کام امتحان نہیں فریضہ ہے۔

بالآخر اس میں پوئین کے آثار دیکھیں۔ اس کا تعلق دوام سے ہے۔ یعنی "عزم برائے اشتداد" شکی انسان ماضی کو سنری دور کی حیثیت سے یاد کرتا تھا۔ اس سے اسے آئندہ زمانے کی متوقع تکالیف سے نجات ہو جاتی تھی۔ اشتیالی جو حصہ دوم کا قریب المرگ فاؤسٹ ہے، وہ تاریخی تحفظ کا انسان ہے۔ جو مستقبل کو اپنا فرض منصبی اور ہدف سمجھتا ہے اور لہجائی مسرت کو مقابلہ بے قیمت قرار دیتا ہے۔ کلاسیکی روح اپنے پوشیدہ معانی اور شکون کے ساتھ صرف مستقبل کا علم حاصل کرنا چاہتی ہے، جبکہ مغربی دنیا اسے اپنی مرضی کے مطابق تشکیل کرنا چاہتی ہے۔ تیسری حکومت ایک جرم تصور ہے۔ جس کا آغاز طور سی جوجن سے ہوا اور پٹشے اور ۱۰۰۰ تک یہ تصور جاری رہا۔ دوسرے کنارے تک اس کے تہہ پہلے رہے۔ جیسا کہ زردشت نے کہا ہے۔ ہر معصوم انسان اپنی زندگی ایک دائمی صبح سے منسلک کر رکھی ہوتی ہے۔ سکندر اعظم کی زندگی ایک عجیب تشبیہ آمیز خواب تھی، اسے ہومر کے دور کی قبریں قسم دے کر حکم دیتی تھیں۔ پوئین کی زندگی ایک مشقت آمیز مصیبت تھی، نہ صرف اس کے اور فرانس کے لیے بلکہ مستقبل کے لیے بھی۔

یہاں تک تو سب ٹھیک ہے کہ اس حقیقت کو ایک دفعہ مزید یاد کر لیا جائے کہ مختلف عظیم ثقافتوں نے تاریخ عالم کی اپنے اپنے مخصوص رنگ میں تصویر کشی کی ہے۔ کلاسیکی انسان نے اپنے آپ کو صرف جلد حال کے حوالے سے دیکھا، اور وہ بھی اپنی ذات تک محدود رکھا۔ اور اسے کبھی یہ خیال نہیں آیا کہ عالمی تاریخ کب اور کہاں وجود میں آئی۔ اس کے لیے عالمی تاریخ کا تصور ہی ناممکن تھا۔ کائنات کا ڈرامہ، تخلیق اور اس کا سنگ بنیاد، روح اور نفس کے مابین کش مکش، خیر اور شر، خدا اور شیطان اس کے عروج پر متعین واقعات یا کوئی واحد مثالی اصول یا نجات دہندہ کا ظہور کچھ بھی تو اس کلاسیکی ثقافت نے پیش نہیں کیا۔ فاؤسٹی انسان تاریخ میں مستقبل کے مقاصد کا طلوع دیکھتا ہے۔ اس کے قدیم، وسطانی اور جدید تسلسل ایک متحرک تصور کی صورت میں مشاہدہ کرتا ہے۔ وہ تاریخ کی تصویر کی کوئی اور صورت تشکیل نہیں کر سکا۔ یہ تین حصوں پر مشتمل منصوبہ فی الحقیقت تاریخ عالم نہیں، بلکہ تاریخ عالم کا عمومی تصور ہے۔ مگر یہ تاریخی تخیل ہے جسے فاؤسٹی اسلوب ثقافت نے قبول کیا۔ یہ درست اور ہم آہنگ ہے۔ اس کا آغاز مغربی ثقافت کے ساتھ ہوتا ہے۔ اور اس کے خاتمے کے ساتھ ہی اس کا بھی خاتمہ ہو جائے گا۔ منطقی طور پر اشتیالیات اس کا تاج ہے۔ اس افند نتائج کا دور جس کا رسمی اظہار روی عمد سے آغاز ہو کر رواں دواں ہوا۔

اب اشتیالیات کا روایت اور بدھ مت کے ساتھ مقابلہ کیا جاتا ہے۔ اس موازنے کی کیفیت کسی حد تک الیاتی ہے۔ یہ بات انتہائی اہمیت کی حامل ہے کہ نئے اس قدر مکمل اور یقین کے ساتھ ایسے امور کی وضاحت کرتا ہے جنہیں عام حالات میں ضائع کر دینا چاہیے۔ جن معاملات کی قدر و قیمت کو اس نے بڑھا چڑھا کر پیش کیا۔ خود ہی ان کی سماجی ترمیمات میں کھو گیا، جبکہ وہ ان کے مقاصد کی کیفیت پر بحث کر رہا تھا۔ اس کی انحطاط اور اخلاقی پستی پر تنقید کا کوئی جواب نہیں۔ مگر اس کا فوق البشر کا نظریہ صرف ہوائی قلعہ ہے۔ یہی حال اس کا ہے۔ براؤن اور روزمر شولم (ایمپرر اینڈ گلیٹن، اور ماسٹر بلڈر) اور ہیل و گینز کے ساتھ

اور ان کے دیگر ساتھی۔ اور اس میں گہری ضرورت کا احساس ہوتا ہے۔ روسو سے لے کر اس کے مابعد فاؤسٹی انسان کو زندگی کے اعلیٰ اسلوب کے متعلق کوئی اور امید نہیں رکھتی چاہیے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کسی شے کا خاتمہ ہو چکا ہے۔ مثالی روح کے داخلی امکانات ختم ہو چکے ہیں۔ اور ان کے ساتھ ہی متحرک قوت اور اصرار جس کا مستقبل کے "تاریخی شعور" کی صورت میں اظہار ہوتا ہے اور بیکراں وسعت کی بصیرت اور شعور میں سے کچھ بھی باقی نہیں رہتا۔ مگر محض دباؤ اور تخلیق کی شدید آرزو کی رسی اور کھوکھلی صورت یعنی یہ روح 'عزم اور صرف عزم کی صورت میں باقی رہ جاتی ہے۔ اسے ایک مقصد کی ضرورت ہے۔ جو آرزوئے کولبس کا ثانی ہو۔ اسے اپنے اندر پوشیدہ جبلی قوتوں کو باہر لانا چاہئے اور کم از کم اسے مقاصد میں التباسی معافی ہی پیدا کرنے چاہئیں۔ اس کے بعد نہ صرف اس کی تمام جدتوں میں ذہین ناند کو "ہجالمار ایکڈار" کے آثار میں کے، بلکہ بلند مظاہر بھی نظر آئیں گے۔ اس نے اسے زندگی کا جھوٹ کہا ہے۔ اور اس جھوٹ کا کوئی نہ کوئی عنصر مغربی تہذیب میں ہر جگہ پایا جاتا ہے۔

جہاں تک اس کا اطلاق مذہب، فن، فلسفے، معاشرتی اخلاقی مقاصد کے مستقبل پر ہوتا ہے۔ وہ سب کو معلوم ہے، اسے تیسری سلطنت کی حیثیت حاصل ہے۔ مگر اس کے تحت نہ میں صرف تاریکی ہی کا احساس ہے، جسے دیا نہیں جاسکتا۔ یہ روح کی ایک ایسی جدوجہد کی تاریکی ہے۔ جو کسی صورت میں بھی اپنے آپ کو دھوکا دہی پر رضامند نہیں، یہ ایک اندوہناک صورت حالات ہے۔ یہ ہیملٹ کے مقاصد کی داخلی صورت ہے۔ اسی سے فلسفے کا مصنوعی "تصور مراجعت" وجود میں آیا۔ جس پر کسی نے اعتماد نہیں کیا۔ مگر وہ خود اس پر سختی سے ڈتا رہا۔ گویا کہ اس کا مقصد حیات اس کے ہاتھ سے نکل جائے گا۔ زندگی کی یہ غلط بیانی "بہری اوتھ" کی نہ میں موجود رہتی ہے۔ اگر پرگام کی کچھ حیثیت ہے، تو اسے بھی تسلیم کرنا پڑے گا۔ اور یہ رشتہ، اشتباہات، سیاست، معیشت اور اخلاق سب کے تانے بانے میں موجود ہے۔ جو اسے اپنی تباہی کی سنجیدگی کو فراموش کرنے پر مجبور کرتا ہے، اور اس کے حتی مضمرات سے چشم پوشی کرتا ہے۔ تاکہ یہ اپنے تاریخی وجود کی ضرورت پر خود ہی پردہ ڈالے رکھے۔

(۹)

تاریخ فلسفہ کی صورتوں کے متعلق کچھ کہنا ابھی باقی ہے۔ فی حقیقت فلسفہ نام کی کسی شے کا کوئی وجود نہیں، ہر ثقافت کا ایک اپنا فلسفہ ہوتا ہے۔ جو اس کے مجموعی علامتی اظہار کا ایک جزو ہوتا ہے۔ اور ایک ایسا نظام ہوتا ہے، جس کے تحت وہ معاشرہ اپنے مسائل، انداز فکر اور ذہنی آرائش کا جو کہ فن تعمیر اور دیگر فنون سے مربوط ہوں اظہار کرتا ہے۔ اگر آپ کسی بلند یا دور کے مقام سے دیکھیں، تو آپ کو ان نقطہ ہائے نظر کی کوئی زیادہ اہمیت محسوس نہ ہوگی، جنہیں مفکرین صداتوں کا نام دیتے ہیں۔ یا انہوں نے اپنے اپنے حلقہ ہائے فکر میں ایسی دیگر اصطلاحات وضع کر رکھی ہیں۔ کیونکہ ہر بڑے فن میں مدرسہ ہائے فکر، روایات، مخازن نمائش کی صورتیں بنیادی عناصر کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اور مطلوبہ سوالات کے جوابات کے مقابلے میں

ان کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔ ان کا انتخاب اور ان کے داخلی مطالب اور ہیئت زیادہ اہم معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ یہی وہ مخصوص طریق کار ہے، جس کی مدد سے کائنات اپنے آپ کو کسی خاص معاشرے کی تقسیم کے لیے پیش کرتی ہے، اور اسی کی مدد سے ہم اس سے منسلک سوالات کا جواب تلاش کر سکتے ہیں، جس کا جاننا ہمارے لیے بہت ضروری ہوتا ہے۔ اسی سے ان سوالات کی دریافت کا طریق کار بھی متعین ہوتا ہے۔

کلاسیک اور فاؤسٹی ثقافتیں اور ہندی اور چینی بھی اپنے سوالات کی دریافت کا مخصوص طریق کار رکھتے ہیں۔ اور اس سے بڑھ کر ہر معاملے میں تمام اہم سوالات ابتداء ہی سے دریافت کیے جا رہے ہیں۔ ایسا کوئی بنیادی سوال نہیں، جو رومیوں نے دریافت نہ کیا ہو، اور اس پر غور نہ کیا ہو۔ قدیم یونانیوں کا بھی ایسا کوئی سوال باقی نہیں ہے، جو انہوں نے ارفی مندروں میں موضوع بحث نہ بنایا ہو۔

اس امر کی کوئی اہمیت نہیں کہ یہ لطیف ذہنی کاوشیں، زبانی روایات میں یا تحریری صورت میں موجود ہیں، اور یہ کہ یہ تحقیقات کسی ایک شخص کی کوشش کا نتیجہ ہیں۔ جیسا کہ دور حاضر میں رواج ہے، یا بعض گم نام افراد کی اجتماعی کاوش، جیسا کہ ہندوستان میں رواج تھا، یا یہ کسی منظم گروہی کارروائی ہے۔ جیسا کہ مصری مفکرین کرتے رہے ہیں۔ ان کے آثار فنون لطیفہ اور روایات میں دکھائی دیتے رہے ہیں۔ ان فلسفیانہ طریقہ ہائے کار میں بطور اجسام نامی جو اختلافات ہیں۔ ان کے باوجود ان کی ہم آہنگی میں کوئی فرق نہیں آیا۔ ہر خوش حالی کے دور میں فلسفہ، فن تعمیر کے ساتھ قریبی تعلقات میں منسلک ہوتا ہے۔ اور فن تعمیر کا یہ فرض منہی قرار پاتا ہے کہ وہ متعلقہ قوم کا عادت و معلول کا مقدس نظام، تصور عالم اور منسلک مجسم صورت میں پیش کرے۔ اور اس عمل میں وہ متعلقہ ثقافت کے مذہب کو بھی نظر انداز نہ کرے۔ خوشحالی کے ایسے ادوار میں مفکرین روحانی حقیقتوں کو پجاریوں کے مقام اور درجے کے مطابق ترتیب دیتے ہیں۔ رومی صوفیاء، قدیم ہندو ویدی برہمن اور ہومر کے عہد کے یونانیوں کی یہی صورت تھی۔ اور قدیم صدیوں کے عرب بھی ان سے مختلف نہ تھے۔ مگر ادوار میں قدیم دور کے برعکس فلسفہ شہری حلقوں میں داخل ہو کر بین الاقوامی صورت اختیار کر گیا۔ اس نے نہ صرف یہ کہ مذہب سے جان چھڑائی بلکہ خود مذہب کا علمی بنیادوں پر محاسبہ کرنے لگا۔ برہما کے متعلق عظیم موضوع نیز آئی عونی اور باروق فلسفے کو علم کا مسئلہ قرار دیا۔ شہری روح نے یہ مفروضہ اختیار کر لیا کہ ان کے حلقوں سے باہر کوئی اور ذریعہ اکتساب علم موجود نہیں۔ اور اس تصور کے تحت وہ اعلیٰ ریاضی دانوں کے قریب ہوتے گئے اور پجاریوں سے دوری اختیار کر لی۔ اس طرح دنیا دار، مدبر، سوداگر، موجد بڑے بڑے عہدوں پر فائز ہو گئے۔ جن کے فکری تصورات روز مرہ کے تجربات پر مبنی تھے۔ اس طرح ان عظیم مفکرین کے سلسلے وجود میں آئے، جن میں فیثاغورس سے لے کر پروٹاگورس تک اور لیکن سے ہیوم تک کے لوگ شامل تھے۔ اور کینیوشس سے قبل اور بدھ سے قبل کے مفکرین کے سلسلے وجود میں آئے۔ ہم اس سے زیادہ کچھ بھی نہیں جانتے کہ یہ لوگ کبھی موجود تھے۔

ان سلسلوں کے اختتام پر کانٹ اور ارسطو اور ان کے بعد تہذیب کے فلسفیوں کے ادوار

آئے۔ ہر ثقافت میں فکر کو ایک عروج حاصل ہوتا ہے جس میں سوالات اور مباحث پر بہت زور دیا جاتا ہے۔ اور ان کے جوابات میں کمال ذہانت اور قوت کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اور جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں، آرائشی اہمیت تاوقتیکہ ختم نہ ہو جائے اور زوال میں تبدیل نہ ہو جائے، اس وقت تک اس عمل کی اہمیت قائم رہتی ہے۔ ہر معاشرے میں ایک مابعدالطبیعیاتی دور بھی آتا ہے جس کا تعلق ابتداء میں مذہب سے ہوتا ہے اور آخر میں یہ معنویت میں شامل ہو جاتا ہے۔ جس میں حیات اور فکر دونوں میں بد نظمی کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ حالانکہ اس میں وہ سرمایہ موجود ہے جس سے ابھی تک استفادہ نہیں کیا اور اس میں تخلیقی عمل کے بے شمار امکانات پیدا کیے جاسکتے ہیں، اور اخلاقی دور میں اب شری رجحانات میں اضافہ ہو گیا ہے۔ پھر بھی اس میں تحقیقاتی عمل کی بے پناہ گنجائش ہے اور فلسفیانہ تخلیقی قوت اپنا وجود قائم رکھ سکتی ہے۔ ایک دور میں زندگی اپنا اظہار کرتی ہے، جبکہ دوسرے میں زندگی اپنے مقاصد سے بحث کرتی ہے۔ ایک نظریاتی دور ہے (مقابلہ) اور اس کا مخصوص مفہوم قائم ہے، جبکہ دوسرا عملی۔ کانٹ کا نظام بھی ابتداء میں سنجیدہ مراقباتی کردار کا تھا۔ کچھ مدت بعد ہی اس نے اسے منطقی اور تنظیمی صورت میں منظم کیا۔

ریاضی کے متعلق ہم کانٹ کا یہ رویہ دیکھتے ہیں۔ آج تک ایسا کوئی حقیقی مابعدالطبیعیاتی نہیں دیکھا گیا۔ جو اعداد کی دنیا کا سیاح نہ ہو۔ اور ان کی علامتی دنیا میں قیام پذیر نہ ہو۔ فی الحقیقت وہ ایک عظیم یاروقی مفکر تھا جس نے تجزیاتی ریاضی کی ایجاد کی اور یہی تبدیلی الفاظ مترادف اور الاطون سے قبل کے فلسفیوں کے لیے بھی درست ہے۔ ڈی کارٹیز اور لینیئر، نیوٹن اور گاس کے پہلو بہ پہلو کھڑے ہیں۔ نیش غورث اور الاطون، آرمی ٹاس اور آر شمیدس کے ہمراہ ریاضیاتی ارتقا کی چوٹی پر کھڑے ہیں۔ گر اس سے قبل ہی کانٹ میں فلسفی غلبہ حاصل کر چکا تھا اور ماہر ریاضی قابل نظر اندازی ہو چکا تھا۔ کانٹ نے احصاء کی نزاکتوں میں دخل اندازی سے اجتناب کرنا شروع کر دیا۔ اور لیسز کی بدیمات میں مشغول ہو گیا۔ ارسطو کے متعلق بھی یہی کہہ سکتے ہیں۔ اور اس کے بعد کوئی ایسا فلسفی نہیں ہوا جسے ریاضی دان کہا جائے۔ نطشے اور ہیگل اور دوسرے رومانی فلسفی سب ریاضی سے لاطعلق تھے اور زنجو اور اسی کیوریوس کا بھی یہی حال تھا۔ شوپنہار تو اس میدان میں بہت ہی کمزور تھا۔ اور نطشے کے متعلق تو جتنا کہ کہا جائے اتنا ہی بہتر ہے۔ جب اس کے ہاتھ سے علم اعداد نکل گیا، تو فلسفہ ایک عظیم روایت سے محروم ہو گیا۔ اور اس روز کے بعد یہ علم نہ صرف تکنیکی قوت سے محروم ہو گیا بلکہ فکر کے اعلیٰ اسلوب سے بھی ہاتھ دھو بیٹھا۔ شوپنہار نے خود اعتراف کیا کہ وہ صرف گزارے کا مفکر ہے۔

مابعدالطبیعیات کے زوال کے بعد اخلاقیات کا مرجع فلسفے کے ذیلی شعبے کی حیثیت سے بڑھ گیا۔ اب اسے فلسفہ ہی تسلیم کیا جانے لگا ہے۔ دیگر شعبہ جات جنہیں اس میں ضم کر لیا گیا، یا وہ عملی زندگی کا حصہ بن گئے زیر غور آنے لگے۔ اس سے خالص فکر کی آرزوئیں کم ہو گئیں۔ مابعدالطبیعیات جسے ماضی میں ملکہ علوم سمجھا جاتا تھا، اب کنیز کی حیثیت میں آگئی ہے۔ اب ہمیں جس شے کی ضرورت ہے، وہ یہ ہے کہ عملی نظریات کے لیے بنیاد فراہم کی جائے، اور جدید دور میں یہ بنیاد غیر ضروری ہو چکی ہے۔ یہ ایک رواج ہو گیا

ہے کہ مابعدالطبیعیات کا مذاق اڑایا جائے اور اسے غیر عملی قرار دیا جائے اور اسے ایسا فلسفہ قرار دیا جائے گویا یہ پتھر سے روٹی بنانے کی ترکیب ہے۔ شوپنہار کے نزدیک یہ چوتھی کتاب ہے، جبکہ پہلی تین کا بھی وجود مشکوک ہے۔ کانٹ بھی اسے اپنے خیال میں یہی حیثیت دیتا ہے۔ فی الحقیقت اس کے تصور سے خالص اور غیر اطلاقی عقل کبھی خارج ہی نہیں ہوا۔ کلاسیکی فلسفے میں بھی ارسطو سے قبل اور بعد میں بھی یہی تصور قائم رہا۔ ایک طرف تو عظیم کائنات تھی، جس میں رسمی منطق کوئی اضافہ نہ کر سکا اور دوسری طرف 'اخلاق کی یہ صورت بطور منصوبہ جس کے ساتھ عبوری مابعدالطبیعیات کا بے ربط تہہ منسلک کر دیا جائے۔ نطشے کے ہاں مثال کے طور پر ان تمام نظریات کو نکال باہر کیا گیا ہے۔ کیونکہ جہاں تک اس کے اصل فلسفے کا تعلق ہے اس کے اس عمل سے اس میں کوئی فرق نہیں آتا۔

یہ سب کو معلوم ہے کہ شوپنہار اپنے مابعدالطبیعیاتی خیالات سے کبھی مایوس نہیں ہوا۔ اس کے برخلاف اس نے اپنا نظام پوری توقعات سے شروع کیا، جس کا آغاز اس نے سترھویں سال میں کیا۔ شاء جو اس معاملے کا سب سے اہم گواہ ہے۔ اصول اس کے اس عصر پنجم کے متعلق رائے زنی کرتے ہوئے کتا ہے کہ شوپنہار کے فلسفے کو قبول کر لینا چاہیے اور اس کی مابعدالطبیعیات کو رد کر دینا چاہیے "اس رائے میں شاء نے شوپنہار کی دونوں حیثیتوں میں بالکل درست امتیاز قائم کر دیا ہے۔ ایک میں وہ دور جدید کا پہلا مفکر قرار پاتا ہے اور دوسری میں وہ روایتی فلسفی جس میں اس نے محض روایتی فلسفے کی تکمیل کے لیے ایک متروک ناگزیر روایت کو اپنے دائرہ کار میں شامل کر لیا۔ مگر کانٹ کی فکر کو اس طرح تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔ اگر کوئی ایسا کرے گا تو اس کی کوشش کامیاب نہ ہوگی اور نطشے کے متعلق یہ کہنے میں کسی کو کوئی مشکل پیش نہیں آئے گی کہ اس کا فلسفہ داخلی اور باہرہ تجزیات پر مبنی ہے۔ اگرچہ اس نے مابعدالطبیعیات کے حصے کو جلد جلد مکمل کر لیا۔ اور اکثر چند کتب کی مدد کے باوجود اسے نامکمل حالت ہی میں چھوڑ دیا۔ اور اس نے اپنے اخلاقی نظریات کو صحت کے ساتھ بیان نہیں کیا۔ اس نے روایت پوری کرنے کے لیے سوینی اخلاقی فکر کو مابعدالطبیعیاتی کے ساتھ ملفوف کر دیا۔ (مگر فی الحقیقت اس کا یہ عمل سطحی انداز کا تھا) جو روایتوں اور اسی کیوریوں کے ہاں دیکھا جاسکتا ہے۔ ان حقائق کے پیش نظر ہمیں اس حقیقت میں کوئی شک باقی نہیں رہتا چاہیے کہ تہذیب کے دور میں فلسفے کی کیا کیفیت ہوتی ہے۔

سنجیدہ مابعدالطبیعیات کے امکانات ختم ہو چکے ہیں۔ کہہ ارض پر عالمی شر غالب آتے جا رہے ہیں۔ اب ان کی روح اپنے لیے مناسب نظریات تشکیل دے رہی ہے جو ضرورت کے مطابق خارجیت اور بے روح اثرات کا شکار ہیں۔ اس کے بعد وقت آگیا ہے کہ ہم کسی حیلے سے لفظ "روح" کو داغ سے تبدیل کر لیں اور پھر مغربی روح میں داغ ہی عزم لیاقت ہوگا۔ ظلم نے مستقبل میں ہر شخص اور ہر شے کو اپنے قبضے میں لینے کا عملی اظہار کر دیا ہے۔ جبکہ اخلاقیات نے ماضی کے مابعدالطبیعیات کے سلسلہ منقطع کر لیا ہے۔ تو اس نے معاشرتی اور معاشی اخلاق کی صورت اختیار کر لی ہے۔ جدید دور کا فلسفہ جس کا ہیگل اور شوپنہار سے آغاز ہوتا ہے۔ وہ دور حاضری کی ترجمانی کرتا ہے (یہ کیفیت لوٹو او ہرٹ کی نہیں ہے) اور معاشرے پر تنقید

کرتا ہے۔

ہدائی اپنے جسم پر جو توجہ دیتے تھے، وہ مغرب کی تہذیب معاشرتی جسم پر دیتی ہے۔ یہ کوئی اچھا نہیں کر بیگل کے فلسفے نے اشتہائیت کا لبادہ اوڑھ لیا (مارکس اور انجلن) اور بعض طوائف الملوکی (سٹرائس) کی طرف متوجہ ہو گئے اور بعض نے معاشری ڈرامے میں مسائل پیدا کرنے کو رواج دیا۔ (ہیل) اشتہائیت ایک نیا ہی معاشریات ہے جسے اخلاقیات کی شکل دے دی گئی ہے۔ اور اس میں تآثراتی کیفیت کا اضافہ کر دیا گیا ہے۔ جب تک کہ مابعدالطبیعیات کا وجود قائم تھا۔ (یعنی کانٹ کے دور تک) سیاسی کاربہ ایک سائنس کا تھا، مگر جو نئی فلسفہ 'عملی اخلاقیات' کا ہم معنی قرار پایا، اس کے نتیجے میں ریاضی کو عالمی فکر کی بنیاد کی حیثیت سے تبدیل کر دیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ کرن، نیٹسم، کامت، مل اور پٹنر اہمیت اختیار کر گئے۔

فلسفی کو یہ آزادی حاصل نہیں کہ وہ اپنا مواد اپنی مرضی سے منتخب کرے۔ اور نہ ہی فلسفیانہ مواد ہمیشہ اور ہر جگہ یکساں ہوتا ہے۔ کوئی سرمدی (ازلی اور ابدی) سوالات نہیں ہوتے۔ مگر بعض مخصوص تکنویات کے احساس کی بنا پر بعض سوالات پیدا ہوتے ہیں، جو پیش کردیے جاتے ہیں۔ ہر قسم کی حقیقی فکر پر یہ اصول منطبق ہوتا ہے کہ فلسفہ تکنویں کا ذہنی اظہار ہے اور تصورات اور روحانی امکانات کی حقیقی صورت ہے اور کسی مصنف کے تصورات نتائج اور فکر کے ڈھانچے کا زندہ تاثر ہے۔ ہر فلسفہ شروع سے آخر تک تجریدی فکر کا مظہر ہوتا ہے، جو محض داستان سرائی مختلف شخصیت یا ایک امر تکنوی کا آئینہ ہے، جو روح کا عالم امکان اور طلب سے آزادی کا جلوہ دکھاتا ہے، اور محدود اسباب زندگی میں وسعت کا منطقی دعویٰ کرتا ہے۔ اور محض اسی بنا پر اپنے آپ کو اخلاقیات میں شامل کر لیتا ہے۔ اس طرح اس کی حیات میں توازن اور امتداد شامل ہو جاتا ہے۔ اس لیے اس کا انتخاب محض شدید ضروریات کی مجبوریوں کے پیش نظر کیا جاتا ہے۔ ہر دور کی اپنے لیے مخصوص ضروریات کی اہمیت ہوتی ہے، جو دوسرے عہد میں نہیں ہوتی۔ اس لیے ایک پیدائشی فلسفی کی یہ ذمہ داری ہوتی ہے۔ کہ وہ اپنے دور کے موضوعات کا گہری نظر سے جائزہ لے، اس کے علاوہ فلسفیانہ منائی میں کوئی اور اہم فعالیت موجود نہیں۔ یعنی اس کا مطلوبہ منائی کی تشکیل و تعمیر کے متعلق منظم اور تصوراتی لطافتوں کے علم کا ہونا ضروری ہے۔ اس کے نتیجے میں انیسویں صدی کا نمایاں فلسفہ صرف اخلاقیات ہے اور معاشرتی تنقید اس سے پیدا شدہ مفہوم ہے اور اس کے علاوہ کچھ نہیں۔ اور پھر اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس پر عمل کرنے والے (ماسوائے پیشہ ور افراد کے) صرف ڈرامے سے خشک لوگ ہیں۔ یہ لوگ فائوستی عملیت کے حقیقی فلسفی ہیں۔ اور ان کے ساتھ فلسفے کا کوئی تقریر خانہ یا تنظیم مقابلہ نہیں کر سکتی ان غیر اہم مدعیان علم نے جو ہمارے لیے کیا ہے، وہ صرف یہ ہے کہ یہ لوگ تاریخ فلسفہ کو لکھتے اور دہراتے رہے ہیں (اور وہ تاریخی بھی کیا تھی آثار پتوں کا مجموعہ اور نتائج) اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ آج کوئی بھی نہیں جانتا کہ تاریخ فلسفہ کیا ہے۔ یا اس کی صحیح صورت کیا ہے؟

اس امر کا شکر گزار ہونا چاہیے کہ دور حاضری فکر کا ابھی تک صحیح جائزہ نہیں لیا گیا۔ فلسفیانہ نقطہ نظر سے اس کی روح کا جائزہ سوالات کی دریافت سے لیا جاسکتا ہے۔ شام، نطشے کا کس قدر شاگرد، مقلد اور پروکار ہے؟ یہ سوال طنزیہ طور پر نہیں اٹھایا گیا۔ شام ایک ایسا اہم مفکر ہے، جس نے اپنی فکر کو بالکل اسی سمت میں رواں رکھا، جو نطشے نے متعین کی تھی، یعنی مغربی اخلاقیات کی معنی خیز تنقید۔ مگر اس کے شاعرانہ مضمرات کی تقلید میں بطور شاعر اور فنی تخلیق کے توازن کو برقرار رکھتے ہوئے، اس میں عملی مباحث کی شدت پیدا ہو جاتی ہے۔

ماسوائے اس امر کے کہ اس میں قدیم رومانوی انداز کی جھلک نظر آتی ہے۔ اس نے ایک فلسفی کا اسلوب اور رویہ قائم رکھا ہے۔ نطشے ہر صورت میں مادی دور کے اساتذہ کا شاگرد ہے، اور وہ شدید آرزو کے تحت شوپنہار کی طرف متوجہ ہوا (وہ خود یا کوئی اور اس حقیقت کا شعوری علم نہ رکھتا تھا) کہ شوپنہار کے فلسفے کے وہ عناصر جن کی بنا پر اس نے مابعدالطبیعیات کو تباہ کر دیا تھا (ممکن ہے اس نے اراداً) ایسا نہ کیا ہو) اس نے اپنے آقا کانٹ کی بھدی نقل کی۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ باروق عہد کے تمام سنجیدہ تصورات کو مادی اور میکانیکی تصورات میں تبدیل کر دیا۔ کانٹ نے اس کی وضاحت کو ناکافی الفاظ میں بیان کیا، اور اس وجہ سے ایک مضبوط اور غیر متعارف وجدان پس پردہ رہ گئے (واضح نہ ہو سکے) ایک عالمی وجدان جو مظاہر کا اظہار کرتا، شوپنہار کے ہاں یہ دماغی مظاہر کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس سے فلسفہ مکمل طور پر فلسفیانہ عامیانہ پن میں تبدیل ہو گیا۔ یہ پیراگراف اس کی تائید کے لیے کافی ہے۔

"عزم اپنے طور پر ایک شے ہے، جس میں داخلی، اصل اور ناقابل شکست انسانی روح موجود ہے۔ یہ شعور کی تعبیر ہے، کیونکہ شعور ذہانت کے ساتھ مشروط ہے اور یہ کیفیت تو محض ہماری تکنویں کا ایک حادثہ ہے۔ چونکہ یہ ایک دماغی فعالیت ہے اور پھر (اپنے حرام مغز کے اعصاب پر برقرار ہے) ایک ثمر ہے۔ ایک صنعت، بلکہ اسے طفیل بھی کہا جاسکتا ہے، کیونکہ اس کا انحصار باقی جسم نامی پر ہے جب تک یہ ثانی الذکر کی فعالیتوں میں براہ راست دخل اندازی نہ کرے، بلکہ تحفظ ذات کی خدمت انجام دیتا رہے، اور خارجی دنیا سے اپنا رابطہ باقاعدہ رکھے تو اس کا وجود بھی برقرار رہتا ہے۔"

انہیں خیالات کی بنا پر شوپنہار کو کھلم کھلا مادہ پرست کہا جاتا ہے۔ شوپنہار نے اپنے پیش رو روسو کی طرح انگریزی فلسفہ محسوسات کا بے مقصد مطالعہ نہیں کیا تھا، انہیں سے اس نے کانٹ کی شری افادہ پرستی کی جدت کی غلط تعبیر کا اکتساب کیا۔ ذہانت عزم لی الحیات کا ایک ہتھیار ہے۔ شام نے اپنی کتاب "بشر اور فوق البشر" میں یہ مسئلہ خیز تصور پیش کیا کہ "اس وجہ سے شوپنہار ایک ایسا فلسفی بن گیا جس کی تقلید نے رواج کی صورت اختیار کر لی۔" ڈارون کی بنیادی کتاب کی اشاعت ۱۸۵۹ء میں ہوئی۔ شینگ، بیگل اور فٹشے کے برخلاف یہ ایک فلسفی تھا۔ اور صرف یہی ایک ایسا فلسفی تھا جس کے مابعدالطبیعیاتی تصورات بڑی سہولت سے ذہن متوسط طبقہ قبول کر سکتے ہیں۔ جن کی صحت کے لیے اتنا مفتر تھا کہ وہ ان معمولی نوعیت کے

مسلمات کی توجیہ کے لیے ہر وقت تیار رہتا۔ جبکہ اس کے ہر مسئلے میں ہر وقت کچھ نہ کچھ مواد موجود رہتا جس سے وہ ان کی گمراہی اور بلا شرکت غیرے ملکیت کا دعویٰ کرتا رہتا۔ اس نے دنیا کے ایسے تصورات مذہب انداز میں پیش کیے جو عمل اور قابل فہم تھے۔ اس کے نظام کو دارون ازم کا نام دیا جاتا ہے اور کانٹ کی نقار پر اور ہندی فلسفیوں کے تصورات محض ان کے ملبوس کی حیثیت کے حامل ہیں۔ اس کی کتاب ”اصل انواع“ سے جو ۱۸۳۵ء میں شائع ہوئی۔ ہمیں یہ معلوم ہوتا کہ جملہ البقا کی فطرت ’انسانی ذہانت کا ایک بہت بڑا اہتیار ہے۔ وہ حیاتیات کے عمل میں اس جدوجہد اور جنسی محبت کو لاشعوری انتخاب کا نام دیتا ہے۔

علم الحیوانات میں مالتس کی وساطت سے دارون نے یہ نظریات قابل رشک کامیابی سے پیش کیے۔ دارون کے نظریات کا محاشی پلو اس حقیقت سے ظاہر ہوتا ہے کہ انسان اور اعلیٰ حیوانات میں مشابہت کو ظاہر کرنے کے لیے اس نے نباتات کو بھی اس نظام میں شامل کر لیا۔ مگر جب انھیں عزم رقائیات پر منطبق کیا جائے تو ان کی کمزوری آشکارا ہو جاتی ہے (انتخاب طبعی اور کو رائے تقلید) اور ابتدائی نامی صورتوں پر اس کا اطلاق مشتبہ ہو جاتا ہے۔ دارون کے نظریات کو ثابت کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ صرف ایسی اشیاء اور تصاویر کو منتخب کیا جائے جو اس کے نظریات کے اثبات کے لیے موزوں ہوں تاکہ اس کے نظریہ ارتقاء کی تائید کی جاسکے۔ ”دارون ازم“ نئے مختلف اور نامعلول نظریات کا مجموعہ کہنا زیادہ درست ہوگا جن میں مشترکہ عامل صرف زندہ اشیاء پر علت و معلول کا اطلاق کیا جائے یہ ایک طریق کار ہے نتیجہ نہیں اور یہ تمام تصورات اپنی تمام تفصیلات کے ساتھ افکار و محسوسات میں معلوم تھے۔ روس نے بندر نما انسان کا نظریہ ۱۷۵۳ء ہی میں پیش کر دیا تھا۔ دارون نے جو کچھ پیش کیا وہ ماچسٹر کے مدرسہ فکر کے خیالات ہیں اور یہ متاخر سیاسی عنصر ہے جو اس کے نظریات کی شانہ بی کرتا ہے۔

اس صدی کا روحانی اتحاد کافی حد تک ظاہر ہے۔ شوپنار سے لے کر شاء تک اگرچہ کوئی بھی اس سے واقف نہیں پھر بھی وہ ایک ہی تصور کو سامنے لاتا رہا ہے۔ ان میں سے ہر ایک (ان میں نیل کی قسم کے وہ لوگ بھی شامل ہیں جو دارون کے متعلق کچھ بھی نہیں جانتے تھے) ارتقاء کے تصور کو تسلیم کرتا تھا۔ ان کا تصور سطحی تہذیب کی پیداوار تھا جس میں رومیوں جیسی گمراہی نہ تھی جبکہ وہ نظریہ ارتقاء حیاتیاتی اور محاشیاتی بنیادوں پر قائم کرتا ہے۔ خود تصور ارتقاء میں وقت کے ساتھ ساتھ ارتقاء ہوتا رہا ہے۔ یہ سرتاپا ایک فاضلی تصور ہے جو اس امر کا مظہر ہے (ارسطو کے لازمی تصور وجود خارجی کے بالکل برعکس) کہ محدود مستقبل کے متعلق جذباتی تجیل سے کام لیا جائے۔ ہمارا عزم اور شعور مقصد اس قدر اہم اور حتمین شدہ ہے کہ فاضلی روح اسے تصویر فطرت کی کمسوبہ اصول کے بجائے ابتدائی حقیقت تسلیم کرتی ہے اور خود عمل ارتقاء میں ارتقاء سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ تبدیلی اس مقام پر پیدا ہوتی ہے جہاں ثقافت تہذیب میں تبدیل ہوتی ہے۔ گوئے ارتقاء کو عمودی تصور کرتا ہے جبکہ دارون اسے سطح سے متوازی قرار دیتا ہے گوئے اسے نامیاتی قرار دیتا ہے جبکہ دارون میکانی۔ گوئے کے ہاں یہ تجربہ اور علامت ہے جبکہ دارون

کے ہاں یہ شعور اور قانون۔ گوئے کے ہاں ارتقاء کا مطلب داخلی تکمیل تھا جبکہ دارون کی اس سے مراد ترقی ہے۔ دارون کے ہاں جملہ البقاء کا تصور جو اسے صرف فطرت میں دکھائی دیتا ہے۔ مگر اس سے باہر نہیں۔ ایک عامیانه نوعیت کا ابتدائی احساس ہے جس کی بنا پر ٹیکسیسز کے لیے بعض قریبی حقیقتوں کو بھی ایک دوسرے کے خلاف برسر پیکار لے آتے ہیں مگر ٹیکسیسز نے جو داغیت میں مشاہدہ کیا یا محسوس کیا اسے بطور انجم حقیقت کا روپ دیا۔ دارون کا نظام محض علت و معلول کے روابط اور ادراک کرتا ہے اور اس سے افادت کا سطحی نظام قائم کرتا ہے اور بنیادی احساس کی بجائے یہ نظام ہی زرتشت کے مقالات کی بنیاد ہے جسے ”بھوتوں کا الیہ“ اور ”بلنگ کی انگسری کے مسئلہ“ کے عنوان سے بیان کیا گیا ہے۔ اسی خوف کے تحت شوپنار نے اپنے علم کے ابتدائی مدارج طے کیے اور یہی اس کی یاسیت کی بنیاد تھی اور دیگر کی بلند پایہ نرٹان موسیقی کے اظہار کی تھیں۔ جبکہ متاخرین میں نطشے اس جذبہ کو دلیری سے محسوس کرتا ہے: اگرچہ یہ درست ہے کہ یہ جوش و خروش زہدستی طاری کیا جاتا ہے۔

نطشے کا دیگر سے اختلاف جو جرمنی کی آخری تخلیق ہے جس پر عظمت فخر کرتی ہے۔ اس کی خاموشی تبدیلیوں پر مدرسہ فکر کے نشانات ہیں۔ اس کا شوپنار کے نظریات سے غیر شعوری طور پر دارون کی طرف رجوع اور مابعد البسیطات کی بجائے نفسیات کی طرف اسی عالمی احساسات کی ایک صورت ہے۔ جس کے نتیجے میں وہ بعض ایسی اشیاء کی فنی اور ایسے تصورات کا اثبات کرتا ہے جو دونوں میں مشترک ہیں۔ ایک کا نظریہ عزم لی الحیات ہے جبکہ دوسرا جملہ البقاء کا قائل ہے۔ شوپنار اپنی تصویر ”Als Erzher“ میں ارتقاء سے داخلی پختگی مراد لیتا ہے۔ مگر اس کا فوق البشر ارتقاء کا مشین کی صورت تخلیق کردہ ہے۔ اور زرتشت کیسیاء کے خلاف لاشعوری احتجاج کی پیداوار ہے۔ جسے فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ جس میں ایک مبلغ کی دوسرے سے رقابت کی داستان بیان کی گئی ہے۔

نطشے غیر شعوری طور پر ایک اشتہالی تھا۔ اس نے خوبصورت الفاظ میں تو اس کا اظہار نہیں کیا ’امگر وہ جلی طور پر ایک اشتہالی تھا۔ وہ عملی طور پر فلاح عامہ کا داعی تھا۔ کانٹ اور گوئے نے اس مقصد کے لیے کبھی ایک حرف بھی نہیں لکھا۔ مانت اشتہالت اور دارون کے نظریات سطحی اور مصنوعی طور پر ہی مختلف ہیں۔ یہی وہ حقیقت تھی جس نے شاء کو اپنے ڈرامے ”بشر اور فوق البشر“ کے تیسرے ایکٹ میں (جو اس کی عبوری تخلیقات میں سب سے زیادہ اہم اور نمایاں تخلیق ہے) اس شاہکار تصور کو مکمل منطقی صورت دینے کی کوشش کی ہے اور فوق البشر کی تخلیق سے اس کے اشتہالی نظریات کے رقائیات پر روشنی پڑتی ہے۔ اس معاملے میں شاء بلا قدامت اور عمومی شعور کے تحت وہی کچھ کہہ رہا تھا جو زرتشت نے دیگر کے ضمیر میں روحانی انداز میں کہا ہوتا۔ ہمارا جس حد تک اس مسئلے سے تعلق ہے ہمیں یہ علم ہے کہ نطشے کے استدلال کی بنیاد عملی حقائق اور نتائج پر ہے جو ضرورت کے مطابق جدید عوامی زندگی کے ڈھانچے سے ابھرتا ہے وہ اپنے استدلال کا آغاز ایسے استدلال سے کرتا ہے جیسے جدید اقدار ”فوق البشر“ ”گناہ ارضی“ ”مکر وہ ان کی درست تشکیل نہیں کرتا۔ شاء ایسا کرتا ہے۔ نطشے کہتا ہے کہ دارون کا فوق البشر کا تصور تولید کی تحریک دیتا

1850-1858. Wagner's, Hebbel's and Ibsen's Nibelung poetry.

1859. (Year of symbolic coincidences). Darwin, " Origin of species "

(application of economics to biology). Wagner's "Tristan." Marx, Zur Kritik der politiscben " Okonomie."

1863. J. S. Mill, " Utilitarianism."

1865. Duhring, Wert des Lebens-a work which is rarely heard of, but which exercised the greatest influence upon the succeeding generations.

1867. Ibsen, " Brand." Marx, Das Kapital.

1878. Wagner " Parsifal." First dissolution of materialism into mysticism.

1879. Ibsen " Nora."

1881. Nietzsche, Margenrotbe; Transition from Schopenhauer to Darwin, morale as biological phenomenon.

1883. Nietzsche, Also sprach Zarathustra; the Will-to-Power, but in Romantic disguise.

1886. Ibsen, " Rosmersholm." Nietzsche, Jenseits von Gut und Base

1887-1888. Strindberg, " Fadren " and " Froken Julie."

From 1890, the conclusion of the epoch approaches. The religious works of Strindberg and the symbolical of Ibsen.

1896. Ibsen, " John Gabriel Borkman." Nietzsche, Uebermensch.

1898. Strindberg, " Till Damascus."

From 1900 the last phenomena.

موازنہ ہے) انیسویں صدی کے فلسفے کا جائزہ لینے کے لیے شوپنہاؤر کا یہ جملہ قابل قدر میزان ہے " پروفیسروں کا فلسفہ -- فلسفے کے پروفیسروں کی طرف سے " اس فلسفے سے متعلق انیسویں صدی کی شاہکار تصانیف حسب ذیل ہیں:-

1819. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. The will to life (original force, Urkratt) ;

(Zur Verneinung empfohlen).

1836. Schopenhauer, Ueber den Willen in der Natur.

Winism, but in metaphysical disguise.

1840. Proud'hon, Qu'est-ce que la Propriete, basis of Anarchism. Comte, Cours de philosophie positive; the formula " order and progress."

1841. Hebbel, " Judith," first dramatic conception of the " New Woman " and the " Superman." Feuerbach, Das Wesen des Christentums.

1844. Engel, Umriss einer Kritik des Nationalokonomits, foundation of the materialistic conception of history. Hebbel, Maria Magdalena, the first social drama.

1847. Marx, Misere de la Philosophie (synthesis of Hegel and Malthus).

These are the epochal years in which economics begins to dominate social ethic and biology.

1848. Wagner's " Death of Siegfried," Siegfried as social-ethical revolutionary, the Fafnir hoard as symbol of Capitalism.

1850. Wagner's Kunst und Klima; the sexual problem.

1903. Weininger, *Geschlecht und Charakter*; the only serious attempt to revive Kant within this epoch, by referring him to Wagner and Ibsen.

1903. Shaw, "Man and superman," Final synthesis of Darwin and Nietzsche.

1905. Shaw, "Major Barbara," the type of the Superxman referred backx to its economic origins.

اس تصور کو بطور قوت نامی پہلی بار پیش کیا گیا (original force) مکمل تا حال قدیم ابتدائی اثرات کا غلبہ قائم تھا اس تصور کو ان کے اثرات کم کرنے کی غرض سے پیش کیا گیا

1836. Schopenhauer Ueber den Willen in der natur. Zur Vernichtung empfohlen جس فوق البشر کا مکرشہ صفحات میں ذکر آیا ہے اسے اس کتاب میں معاشی حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔

ان تعینات کے بعد مابعد الطبیعات کے دور کی طرح اخلاقیات کے دور کا بھی خاتمہ ہو گیا۔ نطشے، نیگل، اور ہیماٹ نے جس اخلاقی اشتیالیٰ کی تشکیل کی، وہ انیسویں صدی کے نصف کے قریب اپنے مقاصد اور تہذیبوں کی بلندیوں پر تھا۔ اور اس دور کے خاتمے کے بعد تکرار کا شکار ہو گیا، بیسویں صدی نے اگرچہ اشتیالیٰ کی اصطلاح قائم رکھی۔ مگر اس کے اخلاقی فلسفے میں تبدیلی پیدا کر دی جس کی مزید ترقی کے لیے صرف ارضی عوامل ہی درکار تھے۔ جسے ہر روز کے متوازی البجور سوالات ہی زیر عمل لا سکتے تھے۔ مغرب کا اخلاقی نظام اشتیالیٰ ہی رہے گا۔ مگر اب یہ نظریہ کوئی خاص مسائل پیدا نہیں کرتا۔ اور اس امر کا امکان موجود ہے کہ اسے مغرب کا تیرا (اور آخری مرحلہ تسلیم کر لیا جائے جو ایک حالات طبعی کے قیام کی ایک حتمی شکل ہو گی) اس عالم کے راز علی مسائل کی تدریج کی تخلیق ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی میں انھیں قدر و قیمت کے لحاظ سے مشاہدہ کیا گیا۔ ایک مشکک اسے دونوں مہیشوں سے زیر جائزہ لائے گا۔ اس کی سادہ حیثیت سے اور ثقافت کے تاریخ منظر کے طور پر۔

باب یازدہم

فاؤستی اور سبشمی فطرت۔ علم

(۱)

۱۸۶۹ء میں ہیلم ہولٹز نے اپنی ایک ایسی تقریر میں، جس نے بعد میں بہت شہرت حاصل کی، اس رائے کا اظہار کیا کہ "طبعی علوم کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ ہر تغیر کے تحت پائی جانے والی حرکت کی نشاندہی کریں اور قوائے محرکہ کا پتہ چلائیں۔ یعنی قوت میکانی کا مسئلہ حل کریں۔ جس کی بنیاد یہ ہے کہ ہر شے کے مابقی اثرات کے حوالے سے اس کی اساسی کیت کا تعین کیا جائے۔ جو اس کی مبسوطیت اور تغیر مقام پر بھی محیط ہو۔ اس کا مزید مطلب یہ ہے کہ اگر ہم عالم تکوین اور عالم وجود، نیست اور قانون اور تخیل اور مقصد کے مابین اختلافات کو مد نظر رکھیں اور مشورہ تصویر فطرت اور عددی اکائی کا موازنہ قابل پیمائش تکنیکی نظام کے حوالے سے کریں، تو یہ معلوم ہو گا کہ تمام مغربی میکانیات کا مخصوص رجحان پیمائش پر بزر ذہانت قابو کی طرف ہے۔ لہذا یہ (مغربی میکانیات) اس امر پر مجبور ہے کہ ایسے مظاہر کو تلاش کرے جو ایسے عناصر کے مستقل نظام پر مشتمل ہو، جو ہر لحاظ سے اور پوری طرح قابل پیمائش ہوں۔ جن کی بنیاد پر ہیلم ہولٹز حرکت کا عرفان کرتا ہے۔ (حرکت کا کلہ روزمرہ کے مفہوم کے مطابق استعمال ہوا ہے)۔ اور جسے وہ بہت اہم قرار دیتا ہے۔

ایک طبعیات دان کے لیے یہ تعریف غیر مبہم اور جامع معلوم ہوتی ہے مگر ایک مشکک کے لیے جس نے اس سائنسی یقین کی تاریخ کا مطالعہ کیا ہو۔ یہ مذکورہ بالا دونوں حقائق سے دور ترین ہے۔ ماہر طبعیات کے لیے دور حاضر میں میکانیات، ایک منطقی نظام ہے۔ جو واضح بے شل معنی خیز تصورات پر مشتمل اور سادہ اور ضروری تناسبات کا مجموعہ ہے۔ جبکہ دوسروں کے لیے یہ مغربی یورپ کی نمایاں تکنیکی تصویر ہے۔ اگرچہ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ یہ تصویر اعلیٰ درجے کی ہے اور موثر طور پر قابل یقین ہے۔ یہ بدیہی ہے کہ کوئی عملی

نتائج اور دریا فیس یہ ثابت کر سکتی ہیں کہ ان تصاویر اور نظریات میں کچھ صداقت بھی ہے۔ کیونکہ اکثر لوگوں کے نزدیک میکانیات، فطری اثرات کا بدیہی مرکب ہے۔ لیکن یہ صرف ایسا دکھائی دیتا ہے۔ کیونکہ حرکت کیا ہے؟ کیا یہ ایک اصول موضوعہ نہیں ہے کہ جس میں ہر کیفیت یا مابہی شے کو ناقابل تغیر کو کثیر السطاحتی حرکت میں تبدیل کیا جاسکے۔ یہ تصور سراسر فادستی تہذیب کا قائم کردہ ہے، جس میں دیگر بنی نوع انسان کا دخل نہیں۔ مثال کے طور پر ارشمیدس نے اپنے آپ کو اس کا پابند نہ سمجھا کہ وہ ان میکانیات کی ترتیب میں تغیر پیدا کرے، جو اس نے تغیر کی تیلاقی قوت سے مشاہدہ کی تھیں۔ کیا حرکت بالعموم ایک خالص میکانی مقدار ہے؟ کیا یہ بصری تجربے کے اظہار کے لیے مقرر لفظ ہے؟ یا یہ کہ یہ برہائے تجربہ حاصل شدہ تصور ہے؟ کیا یہ کوئی عدد ہے؟ جو تجربہ حقائق کی پیمائش کے کام آسکے؟ یا کوئی تصویر ہے جو اس عدد کے زیر عمل آچکی ہو؟ اور اسکی نشاندہی ہوچکی ہو؟ اور اگر طبیعیات ایک روز اپنا یہ مفروضہ مقصد حاصل کر لے اور ایسے قوانین وضع کر سکے جو "حرکت" کا اہتمام کر سکیں، اور اس کے عقب میں عامل قوتوں کو دریافت کر سکے، جن کا بذریعہ حواس مشاہدہ کیا جاسکے۔ یا اس کامرانی کی طرف صرف ایک قدم ہی اٹھایا جاسکے۔ تو کیا اس سے ہم اپنے مقصد میں کامیاب ہو جائیں گے؟ کیا اس کے باوجود ہمارے پاس میکانیات کی کوئی رسمی زبان موجود ہے؟ جو محض عقائد سے مختلف ہو؟ کیا اس کے برخلاف بعض اساطیری تصورات اور بنیادی الفاظ بعض تجربات پر مبنی نہیں ہیں؟ جو ان کو مختلف اشکال میں ڈھالتے ہیں؟ اور امکانی شدت عطا کرتے ہیں؟ قوت کیا ہے؟ سبب کیا ہے؟ طریق عمل کیا ہے؟ کیا ان سب کی اپنی تعریضات پر مبنی طبیعیات کا کوئی بنیادی مسئلہ موجود بھی ہے؟ کیا اس نوعیت کا کوئی مقصد موجود ہے جو صدیوں سے تشنہ تکمیل ہو؟ کیا یہ کوئی ناقابل تسخیر، تیلاقی وحدت ہے؟ جو جس کے حوالے سے اس کے نتائج کا اظہار کیا جاسکے؟

ان سوالات کے جوابات متوقع ہیں۔ جدید طبیعیات بطور سائنس ایک عظیم اشاراتی نظام ہے، جو اسماء اور اعداد پر مشتمل ہے، جن کی بنیاد پر فطرت اور میکانیات پر کام کرنے کے قابل ہوئے ہیں۔ لہذا اس سے ہم اس مقام کی نشاندہی کر سکتے جس کی منطقی تعریف ممکن ہے۔ مگر ایک تاریخی حصے کے طور پر یہ سب کچھ اتفاقات اور حادثات کا نتیجہ ہے۔ جو ان افراد کو پیش آئے، جنہوں نے اس موضوع پر کام اور تحقیق کا عمل سرانجام دیا۔ طبیعیات اپنے مقصد کے لحاظ سے ایک طریق کار ہے اور اس کے نتائج کسی ثقافت کے اظہار کی حقیقی صورت کے جاسکتے ہیں۔ بلکہ متعلقہ ثقافت میں ایک نامیاتی اور ثقافتی عناصر کا تعمیری مضمر ہونے کی وجہ سے ہر نتیجہ علامت کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ جو ایک ثقافتی انسان کے شعور بیدار میں پایا جاتا ہے۔ جسے طبیعیات کا طریق کار تصور کیا جاتا ہے۔ اس کے نتائج اس کی تحقیق کے طریق کار میں پہلے ہی سے مضمر ہوتے ہیں۔ اس کی دریا فیس (جو اس کے قابل اشاعت مسلمات سے مختلف ہیں) خالصتاً اساطیری نوعیت کی ہیں۔ محتاط ماہرین مثلاً "جے بی میز" فاراڈے اور ہرٹز بھی اس سے متفق ہیں۔ ہر قانون فطرت میں، جو طبعی طور پر خواہ بالکل درست ہو، ہمیں لاموسوم عدد اور اس کے اسم میں امتیاز قائم کرنا ہوتا ہے، جو ان کی واضح حدود کے نشاندہی کرے اور نظریاتی تشریح کی تکمیل کرے۔ یہ سلسلہ عمومی منطقی اقدار کی نمائندگی کرتا ہے۔ اعداد خالص۔ یعنی مقصدی مکان۔۔۔۔۔ اور عناصر حدود۔ مگر یہ قواعد عمل بہرے ہیں۔ یہ

اظہار: $G = \frac{1}{2} S$ کا کوئی مطلب برآمد نہیں ہوتا، الا آنکہ کوئی شخص ان حروف کو مخصوص الفاظ اور علامات سے مربوط کرے۔ مگر جس لمحے کسی مردہ علامت کو لبوس کریں گے، یعنی اسے الفاظ کا جامہ پہنائیں گے۔ یعنی زندہ اور مردہ کو یکجا کر دیں گے، اور ایسا مجموعہ تشکیل کریں گے جو دنیا میں قابل اور اک اہمیت کا حامل ہو، تو ہم مروجہ نظام کی حدود سے تجاوز کر جائیں گے۔ اس غرض کے لیے مختصر یونانی لفظ کا مطلب ہے۔ تخیل (مثال) 'رویت' اور یہی تصور ہے جو عدد اور حرف کے قاعدے سے فطری قوانین تشکیل کرتا ہے۔ ہر وہ شے جو اپنی ذات میں قطعی ہو، بے معنی ہے۔ اور ہر طبعی مشاہدہ اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ وہ بعض مخصوص اعداد قبل از وقت تصورات کے لیے ثبوت مہیا کرتا ہے۔ اور اس کامیاب موضوع کے اثرات ان مفروضات کو مزید قابل یقین بنادیتے ہیں۔ ان کے بغیر نتائج محض خالی اعداد کی صورت میں رہ جاتے ہیں۔ مگر فی حقیقت ہم ان کو نہ ترک کر سکتے ہیں اور نہ ان کے بغیر رہ سکتے ہیں۔ ہر محقق بھی اپنے عمل میں ان تمام مفروضات کو شامل کر لیتا ہے، جن کا اسے علم ہوتا ہے۔ وہ اپنے آغاز کار ہی میں اپنے خیالات کو درست راہ میں متعین کر لیتا ہے۔ وہ اپنے منصوبے پر غیر شعوری طور پر حاوی نہیں ہوتا۔ کیونکہ زندگی کی فعالیتوں کے لحاظ سے وہ اپنی ثقافت ہی کا ایک فرد ہوتا ہے اور اپنے ہی دور کی نمائندگی کرتا ہے۔ اپنے مدرسے فکر اور روایت کا پابند ہوتا ہے۔ اعتقاد اور علم داخلی تین کے دو مظاہر ہیں۔ ان دونوں میں ایمان مقابلہ قدیم تصور ہے، اور علم کی تمام شرائط پر حاوی رہتا ہے۔ خواہ وہ کتنا بھی قطعی ہو۔ پس خالص اعداد کی بجائے یہ نظریات ہی ہیں جو طبعی علوم کی مدد کرتے ہیں۔ غیر شعوری طور پر حقیقی سائنس کی آرزو (اگرچہ یہ تکرار بیان ہی ہے) ثقافت کے باشندے کے ساتھ مخصوص ہے، جو اسے تشویش کی نگاہ سے دیکھتا ہے، نہ تک پہنچتا ہے اور اس کے اندر عالم فطرت کے تصورات کا عکس دیکھتا ہے۔ معمولی انسان کے ذہن کے لیے محض پیمائش کی خاطر پیمائش کا عمل کبھی باعث تسکین نہیں ہوتا۔ اب اعداد کو راز فطرت کی کلید تسلیم نہیں کیا جاتا۔ کوئی بھی معقول انسان محض ان کی خاطر ان پر وقت ضائع نہیں کرے گا۔

کانٹ اپنی ایک مشہور تحریر میں لکھتا ہے کہ یہ جو کچھ بیان کیا گیا ہے۔ درست ہے "میں تسلیم کرتا ہوں کہ طبعی فلسفے کے ہر شعبے میں صرف یہ ممکن ہے کہ اس میں اسی قدر درست سائنس موجود ہوگی، جس قدر کہ اس میں ریاضی کا عمل دخل ہوگا"۔ اس موقع پر جو کانٹ کے ذہن میں ہے، وہ وجود کے میدان میں خالص حد بندی ہے۔ جہاں تک قواعد و طریق کار، اعداد اور نظام کا تعلق ہے (کسی مخصوص سطح پر) وہ بھی اس میدان میں دیکھا جاسکتا ہے۔ مگر بغیر الفاظ کے کوئی قانون، یا صرف اعداد کے سلسلے پر مبنی قانون، جو محض دستاویز کے طور پر پڑھے جاسکیں، ان کو کسی ایسے معقول طریق کار کے طور پر بھی تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔ جو اس خالص حالت میں پوری طرح سے مؤثر ثابت ہو سکیں۔ ہر تجربہ عالم کا تجربہ خواہ اس کا تعلق کسی بھی شعبے سے ہو، اپنے عمل کے ساتھ ایسا واقعہ بھی ہے، جو علامتی انداز میں متعلقہ عالم کے نظام تصورات پر حاوی رہتا ہے۔ وہ تمام قوانین جو الفاظ میں منتقل کر دیے جاتے ہیں، احکام کھلاتے ہیں، اور انہیں فعال اور مضبوط تصور کیا جاتا ہے۔ اور اپنے مقصد کے لحاظ سے مکمل ہوتے ہیں۔ اور ان پر ایک ہی شے کا غلبہ ہوتا ہے اور وہ متعلقہ ثقافت ہے۔ جہاں تک اس ضرورت کا تعلق ہے، وہ ہر تحقیقی کام سے اصول موضوعہ یا لازمی شرط

ہوتی ہے۔ جہاں تک مذکورہ شرط کا تعلق ہے، اس کی دو اقسام ہیں۔ یعنی ایک ایسی ضرورت جس کی نوعیت روحانی اور حقائق زندگی سے ہو (کیونکہ یہ صرف انجام کا پہلو یا قضاء قدر پر منحصر ہے کہ ہر انفرادی تحقیق درست تاریخی راستہ اختیار کرتے کہ اسے کہاں، کب اور کس رخ پر آگے بڑھتا ہے)۔ اور اس ضرورت کی دوسری صورت یہ ہے، جو امر معلوم سے متعلق ہو۔ (جسے جدید یورپی فکر میں سلسلہ علت و معلول کا نام دیا جاتا ہے) اگر کسی طبعی قاعدے کے خاص اعداد علت و معلول کے تقاضوں کو پورا کریں، تو وجود، ولادت، مدت حیات کے نظریات سب قضاء قدر کے تحت ہوں گے۔

ہر حقیقت خواہ وہ کتنی سادہ ہو، اس میں آغاز ہی سے کوئی نہ کوئی نظریہ موجود ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس کا تاثر بیدار وجود پر عجیب طرح سے واقع ہوتا ہے اور ہر شے کا انحصار اس امر پر ہے کہ وہ وجود جس کے لیے اس کا وقوع ہوتا ہے یا ہوا تھا، وہ کلاسیکی تھی یا مغربی، رومی تھی یا باروق۔ ایک چیز یا روشنی کی تیز رفتاروں اور اس کے بعد یہی عمل اس شخص پر کریں، جو اس کی طبعی تحقیق میں مصروف ہو۔ پھر یہ ملاحظہ کریں کہ چیز کے مقابلے میں اس عمل کا محقق پر کتنا زیادہ اثر ہوا ہے۔ جدید ماہر طبیعیات بہت جلد ایسے عام الفاظ بھی فراموش کر دیتا ہے۔ مثلاً "مقدار، کیفیت، طریق کار، تغیر کیفیت یا تغیر جسم" حالانکہ یہ تمام صورتیں مغربی تصورات کی ترجمان ہیں۔ ان الفاظ سے بچان پیدا ہوتا ہے اور ان تصورات سے اہمیت احساس کا انکاس ہوتا ہے۔ جو انتہائی لطیف ہے۔ کیونکہ اس کی ترجمانی کے لیے موزوں الفاظ ہی موجود نہیں۔ جن کی مدد سے اسے کلاسیکی یا مجوسی ثقافتوں کو ابلاغ کیا جاسکے۔ بینہ ان کی تعلیمات اور افکار کی لطافتیں ہمارے فہم و ادراک سے بالا ہیں۔ ہر شے کے ادراک کی یہی کیفیت ہے۔ کیونکہ یہ عمل اسی نظام احساس کے تحت ہے، اور اگر ایسا ہی ہے تو بلند آہنگی میں بھی اس کی یہی صورت ہوگی۔ ایسے پیچیدہ ذہنی مقاصد جن کی بنا پر کش مکش، توانائی کی ایک مقدار، حرارت کی ایک مقدار، احتمال پیدا ہو، ان میں سے ہر شے میں اس کی ایک اسم باسمی سائنسی اساطیری داستان موجود ہوتی ہے۔ ہم ان تصوراتی تعلیمات کو غیر عیسوی تحقیق پر مبنی سمجھتے ہیں۔ جو بعض شرائط سے مشروط ہوتی ہیں اور یقینی طور پر قائل قبول مگر اپنے دور کا درجہ اول کا سائنس دان ارشمیدس بھی ہمارے دور کے سائنس دانوں کا رویہ دیکھ کر اپنے آپ کو مجبور محض سمجھتا، کہ نظریاتی طبیعیات میں کس طرح ہر شخص اپنے رائے کا اظہار کرتا ہے اور من مانے مضحکہ خیز تصورات کو سائنس میں شامل کرتا ہے اور اس سے بڑھ کر یہ حقیقت کہ ان تصورات میں ان کی تعداد کتنی کم ہے۔ جن کو حقیقی سائنس قرار دیا جائے۔ یا جنہیں سائنسی بنیادوں پر جائز نتائج کہا جاسکے۔ وہ یہ ضرور کہتا "کیا واقعی اب حقائق کی صورت ایسی ہو چکی ہے؟" اور پھر وہ ان حقائق اور بحوالہ کی طرف متوجہ ہو جاتا، جو اس نے ثابت کیے تھے۔ اور جو اس کی ذہانت اور بصارت کے مرہون منت تھے اور ان نظریات۔ کو دہراتا جن کو ہمارے سائنس دان ازراہ تسخیر سمجھتے۔

پھر وہ کون سے حتمی نتائج ہیں۔ جن کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اور جو داخلی طور پر منطقی تئیں کے ساتھ طبیعیات کے میدان میں پیش کیے گئے ہیں؟ تقطیب نور روان برق پارے، طیران اور ٹکراتے ہوئے

ذرات باد، مقناطیسی میدان برق و اور برق لہریں۔ کیا یہ سب کے سب فاؤستی دریا فیس نہیں ہیں؟ اور روحانی آرائشوں سے مشابہ نہیں؟ رومی فن تعمیر کی عمودی نوعیت۔ وائکنگ کی تاریک سمندروں میں مہمات، کولبس اور کوپرنی کس کی آرزوئیں، کیا فاؤستی کامرانیاں نہیں؟ کیا یہ رنگ و بو کی تصویر کائنات بھی دیگر فنون لطیفہ روغنی مصوری اور مزامیری موسیقی کے شانہ بشانہ محو سفر ہے؟ کیا یہی ہماری تماشوں کی سمت نہیں ہے؟ اور کیا ہم تیسرے بعد کے لیے یہی جذبات نہیں رکھتے؟ جب ہم علاماتی زبان میں اظہار کریں تو یہی ہمارے تعلیمات فطرت کی تصویر اور روح کی تمثال ہوگی۔

(۲)

اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ تمام "ادراک فطرت" مع بدیہات کی بنیاد مذہب پر ایمان ہے۔ خالص میکانیات جو ماہر طبیعیات نے پیش کی ہیں۔ بطور حتمی صورت، جس سے اس کا فرض مضہبی (اور اس کی تمام میکانیکی تعلیمات کے مقاصد) یہ ہے کہ فطرت کو ایک عقیدے کے طور پر پیش کرے۔ یعنی تمام رومی ارتقا جو صدیوں پر محیط ہے، اسے مذہبی تصویر کی صورت میں سامنے لائے۔ کیونکہ اسی عالمی تصویر کی بنیاد پر طبیعیات جو مغربی ذہانت کا نتیجہ ہے، وجود میں آئی ہے۔ ایسی کوئی اور سائنس نہیں۔ جو اس طرح غیر شعوری طور پر وجود میں آئی ہو۔ جس پر تحقیق کا انصراف موجود نہیں اور جس کا وجود ابتدائے ثقافت کے قدیم دور سے منسلک ہو۔ کوئی بھی ایسی طبعی سائنس موجود نہیں، جس کے عقب میں مذہبی تصورات موجود نہ ہوں۔ اس میں کیتھولک مسلک اور مادیت کے نظام موجود اختلاف کا بیان مقصود نہیں۔ دونوں مختلف الفاظ میں ایک ہی حقیقت کا بیان کرتے ہیں، بلکہ جمالیاتی سائنس بھی ایک مذہب کی پابند ہے۔ جدید میکانیات بھی مذہبی ایمان ہی کا مظہر ہیں۔

جب آئی ادنیٰ تخیل میں اور باروق باکون میں اپنی معراج کو پہنچے اور انسان نے اپنی رہائش کے لیے شری سکونت کو حاصل کر لیا۔ تو اس کا شعور تنقیدی سائنسی علوم کی طرف مائل ہوا۔ اس کے برخلاف اپنی ابتدائی دیکھی زندگی میں وہ مذہب کی طرف زیادہ مائل تھا۔ اب اس کا اشیاء کی جانب رویہ اعلیٰ نوعیت کا ہو گیا اور اس نے سوچا کہ حقیقی علم کے حصول کے لیے یہی رجحان کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ اس نے اپنے مذہب کے تجربات کی روشنی میں وضاحت شروع کر دی۔ اور نفسیاتی توجہات کا سارا لیا۔ بالفاظ دیگر اس نے اس وقت سے دوسری قوتوں پر فتح حاصل کرنے کی کوشش کی۔ اعلیٰ ثقافتوں کی تاریخ یہ ظاہر کرتی ہے کہ سائنس ایک عبوری منظر ہے۔ اور یہ ان کے طریق حیات کی خزاں اور سرما ہی سے متعلق ہے اور کلاسیکی، ہندی، چینی اور عربی فکر میں وہ زوال موجود ہے، جو اسے چند صدیوں میں ختم کر دے گا۔ کلاسیکی سائنس کیمائی اور ایکشیم کی جنگ کے دوران کی مدت ہی میں ختم ہو گئی۔ اور اس کے بعد مذہب کے متعلق عالمی تصور نظر ثانی کی طرف مائل ہو گیا۔ یہی وہ مقام ہے، جہاں سے مغربی فکر نے ارتقاء کی سمت سفر کا آغاز کیا۔ کلاسیکی ارتقاء کی حدود کا یہاں خاتمہ ہو گیا۔

یہ امر قرن انصاف نہیں کہ ذہنی ارتقاء کے سفر میں کسی ایک قوم یا خطے کی دوسرے پر برتری ثابت کی جائے۔ ہر بحرانی سائنس ' ہر اساطیر یا ہر مذہب کی طرح ' باطنی ایمان اور یقین پر مبنی ہوتی ہے۔ اس ایمان و یقین کی مختلف صورتیں ہیں جو اس کی تشکیل اور صدا دونوں میں پائی جاتی ہیں۔ ان کو مختلف اصول قرار دینا مناسب نہیں۔ لہذا اگر طبیعی سائنس کی طرف سے مذہب کو ہدف ملامت بنایا جائے تو اس کا اثر دونوں پر ہوگا۔ ہم احتمالات کا شکار ہیں اور ان مفروضات کے قائل ہیں کہ ہم "حقیقت" کو ثابت کر سکیں گے اور طبیعیات جسم انسانی کے تصورات کو تبدیل کر سکیں گے۔ حقیقت یہ ہے کہ ایسے متبادل تصورات کا کوئی وجود ہی نہیں ہے۔ ہر وہ تصور جو آج تک وجود میں آیا وہ اس کے خالق ہی کا انکاس ہے۔ یہ مقولہ کہ انسان نے خدا کو اپنے وجود کی صورت میں تخلیق کیا ہر تاریخی مذہب کے متعلق درست ہے۔ اور اسی طرح ہر طبیعی نظریے کے متعلق بھی جواز کا حامل ہے۔ کلاسیکی سائنس دانوں کا تصور یہ تھا کہ روشنی مادی قوی ذرات کا ناظر کی آنکھ پر درود ہے، اور عربی فکر جو یسودی اور ایرانی مفکرین کے عہد میں بھی موجود تھی۔ عدسہ ' صدفیہ ' اور پومیا تھیلا (اور پروفازری بھی) کے نزدیک اشکال اور الوان کو بغیر کسی مدد کے قابل بصارت سمجھا جاتا تھا۔ اسے جادو یا روحانی عمل سمجھا جاتا تھا۔ مگر یہ صرف قوت باصرہ کو کہ چشم میں مقیم سمجھنے کا تصور تھا۔ ابن البیثم ' ابوسینا اور اخوان المسلمین نے یہی درس دیا تھا۔ اور نور کا بطور قوت ' تصور بطور محرک ۱۳۰۰ء میں عام تھا۔ اور فرانسیسی جراحان چشم میں نیکس کے البرٹ کا نام مشہور ہے۔ بوریدان ' ار-نم ' محدود ہندسہ کے بانیان میں شمار ہوتے ہیں۔ تاریخی ارتقاء میں ہر ثقافت نے اپنا حصہ ادا کیا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ اس کے تصورات طریقہ ہائے کار صرف اسی کے حالات اور پس منظر کے تحت درست ہوں۔ مگر ان کے امکانات کی حقیقت ہر مقام اور دور میں قائم رہتی ہے۔ مگر جب کوئی ثقافت اپنے اختتام کو پہنچتی ہے۔ اور اس کے تخلیقی عناصر۔۔۔۔۔ قوت متحیلہ ' اور علامتی نظام۔۔۔۔۔ ختم ہو جاتے ہیں ' تو اس میں صرف خالی تصورات قواعد۔۔۔۔۔ ڈھانچے اور مردہ نظام باقی رہ جاتے ہیں۔ جن کو دوسری ثقافتوں کے لوگ لفظ بلفظ پڑھتے ہیں۔ اور انھیں بے معنی محسوس کرتے ہیں ' اور ان کی کوئی قدر و قیمت نہ ہونے کی وجہ سے یا تو انھیں ایک طرف رکھ دیتے ہیں یا فراموش کر دیتے ہیں۔ وہ زندہ بنی نوع انسان ہی ان کے مردہ جسم میں روح پھونکتے ہیں۔ اور اپنی داخلی قوت کی بنا پر ان کو توانائی بخشتے ہیں۔ لہذا اس کا نتیجہ یہ ہے کہ طبیعیات کی کسی مکمل سائنس کا کوئی وجود نہیں ہوتا۔ یہ ہے کہ ہر ثقافت میں سائنس کے بعض شعبے وجود میں آتے ہیں۔ اور اسی انفرادی ثقافت میں گم ہو جاتے ہیں۔

فطرت کے متعلق کلاسیکی انسان نے اپنا بلند ترین شاہکار عیاں مجسمات کی صورت میں تخلیق کیا ' اور اس کے نتیجے میں ایک جامد اجسام کا سلسلہ چل نکلا۔ یہی تصور طبیعیات ان کے پاس رہ گیا۔ عربی ثقافت نے اپنا فنی ذوق مسجدوں کی محرابوں میں دریافت کیا ' اور اسی عالی تصور کے تحت علم کیسے کو دریافت کیا۔ اور پراسرار حقائق کے متعلق تصورات کی تخلیق کی۔ مثلاً "سیمابلی فلسفے کے تصورات ' جو نہ مادہ ہے نہ قدر ' مگر ایک ایسی شے جو دوسری رنگین دھاتوں کے ہمراہ پائی جاتی ہے اور ایک دھات کو دوسری میں تبدیل کیا جاسکتا

ہے ' فائوستی انسان کے تصور فطرت کا نتیجہ غیر محدود اور متحرک تھا۔ انھوں نے فاصلاتی طبیعیات پر کام کیا۔ کلاسیکی سائنس دان تو کیت اور ہیٹ تک محدود رہا اور عرب (فلسفہ سپونی زست کے تحت) مادے اور اس کی خفیہ صفات کے متعلق تحقیق کرتے رہے۔ جبکہ فائوستی سائنس دانوں نے "قوت اور مادے" کے موضوع پر تحقیق کی۔ ششی نظریات صرف وجدان کا نتیجہ ہیں۔ مجوسیوں کا کیمیا کا خاموش علم ' رحم و کرم کا نتیجہ ہے۔ (اگرچہ اس میں بھی میکانات کا مذہبی پہلو نکتہ رسی پیدا کرتا ہے)۔ جبکہ فائوستی ماہرین نے اپنی ابتدا ہی عملی مفروضات سے کی۔ یونانیوں نے سوال اٹھایا کہ وجود مرئی کی روح کیا ہے؟ مگر ہم یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ غیر مرئی اشیاء عالم تکوین میں لانے کے لیے کون سی قوتیں درکار ہیں؟ وہ مرئی اشیاء کے وجود پر مطمئن تھے۔ مگر ہم فطرت کے حقائق اور مطلوبہ تجربات کو اہمیت دیتے ہیں۔

جب مسائل کی تشکیل مکمل ہو جاتی ہے ' اور ان سے عمدہ برآ ہونے کے طریق بنیادی تصورات کے ساتھ درست ٹھہرتے ہیں ' تو وہ متعلقہ اور صرف متعلقہ واحد ثقافت میں علامات کی حیثیت سے قبول کر لیے جاتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے کلاسیکی ثقافت نے جو تین اصطلاحات وضع کی تھیں ' ان کا ترجمہ ہماری زبان میں ممکن نہیں۔ پہلے لفظ کا ترجمہ "راس المال" یا "عدد متوازن" کیا جاسکتا ہے۔ یہ دونوں ترجمے ششی مضمرات کے مطابق نہیں۔ بلکہ الفاظ کا مغز نکال کر گھونگا بنادینے کے مترادف ہیں۔ اور کلاسیکی مزاج کے بھی خلاف ہیں۔ دوسرا لفظ اس مفہوم کو ادا کرنے کے لیے ہے۔ جو کلاسیکی انسان نے خلا میں حرکات کے مشاہدے کے نتیجے میں قائم کیا تھا۔ اسے وہ اجسام کے "تبدیل مقام" کے طور پر سمجھتا تھا۔ اس کے مقابلے میں ہمیں جو حرکت کا تجربہ ہوا ہے ' ہم اسے "طریق کار" یا "آگے بڑھنے" کے عمل سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس سے ہم سستی توانائی کا تصور قائم کرتے ہیں۔ جو ہمارے خیال کے مطابق فطرت کی ایک صفت ہے۔ کلاسیکی نائد فطرت ہر معلوم کو دوش بدوش باہم پوست کیفیات میں محسوس کرتا تھا اور ہر شے کی حقیقی بوجھلونی سے تعبیر کرتا تھا۔ اور اس طرح اس نے عناصر اربعہ کا تصور قائم کیا۔ "ارض" ایک جامد حقیقت "آب" غیر جامد مادی حقیقت ' اور باد ایک غیر مادی حقیقت اور "نار" جو فی الذات سب سے طاقت ور ہے ' اور کلاسیکی ذہن کے مطابق یہ بھی قائم بالذات تھی۔ عربوں کا قائم کردہ عناصر اور اخلاط کا تصور ' یونانیوں کے برعکس نہایت عمدہ اور مکمل تھا۔ جس سے کائنات کی تشکیل و تعبیر کے مضمرات اور قابل بصارت اشیاء کی ماہیت پر روشنی پڑتی تھی۔ اگر ہم اس احساس کے کسی حد تک قریب جانے کی کوشش کریں ' تو ہمیں جامد اور مائع کی شامی تعبیرات اس سے مختلف معلوم ہوں گی۔ جو یونانی ارسطو نے قائم کی تھیں۔ یونانیوں نے عناصر کو مادیت کے تصور سے مشاہدہ کیا ' جبکہ شامیوں نے ان کی معجزاتی صفات کو اہمیت دی۔ اس لیے ان کے تصورات سے عناصر کی کیمیائی صفات کا تجربہ ہوتا ہے۔ نئے قدیم دور میں جادو یا سحر قرار دے دیا گیا۔ یعنی کوئی خفیہ ہاتھ (علت) ان کی تشکیل یا تبدیلی کے عقب میں کار فرما رہتا ہے۔ (اور یہی اشیاء دوبارہ اپنی اصل حالت میں منتقل ہو جاتی ہیں)۔ اور اس عمل میں وہ ستاروں کے اثرات کا بھی ذکر کرتے تھے۔ کیمیا دان نے اس منافی لی حقیقت پر سخت شبہات کا اظہار کیا۔ یونانی ماہرین ریاضی ' ماہرین طبیعیات اور شعراء کے ان تصورات کو غلط سمجھا ' اور تصور جسد (یا اجسام کے غلط تصور کی) سختی سے تردید کی۔ اسے امید تھی۔ کہ وہ ان کی سائنسی حقیقت کو

سمجھ لے گا۔ یہ ایک بت شکنی کی تحریک تھی جو اسلام کی طرح صداقت پر مبنی تھی۔ اسی طرح باز فلی اور بومگی بھی تھے جو اپنے اپنے عہد میں حقیقت پرست تھے۔ ان حقائق سے فطرت کے عاقلی حقائق کے اعتقاد کی نفی ہو جاتی ہے اور یہ اعتقاد ختم ہو جاتا ہے کہ یونانی کوئی بڑے مقدس اور محترم تھے۔ حضرت عیسیٰ (علیہ السلام) کی ذات کے متعلق اختلاف، جس کا اظہار قدیم مجالس ہی میں ہو گیا تھا، جس کے نتیجے میں سواری اور یک شیعہ مسالک وجود میں آئے۔ یہ بھی ایک ایسا مسئلہ ہے جس کا تعلق کیمیائی ترکیب سے ہے۔ کلاسیکی دور کے کسی فلسفی کے ذہن میں یہ کبھی نہ آتا کہ وہ ایسی حالت میں ان مسائل پر تحقیق کرتا جبکہ وہ ان سے انکاری بھی ہوتا اور انھیں ان کی موجود شکل میں ختم بھی کرنا چاہتا۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی دور میں کیمیا کا کوئی وجود نہ تھا۔ اور کسی ایسی شے کی ترکیب کے متعلق کوئی نظریات موجود نہ تھے جو سورج دیوتا کی قدرت و قوت کے منافی ہوتے۔

عربوں کے کیمیائی شعور اور طریق کار نے دنیا کو جدید حقائق سے سرفراز کیا۔ اس کی دریافت نے کئی سائنس کو ایک ہی ضرب میں پاش پاش کر دیا۔ جس میں جامد میکانیات کے سوا اور کچھ نہ تھا۔ اس علم میکانیات سے ہر مس ٹرس میکینکس کا نام منسلک ہے جو سکندر یہ میں اسی زمانے میں رہتا تھا جبکہ بطلیوس بھی وہاں مقیم تھا اور ڈائیو فیشس بھی وہیں تھا۔ اسی طرح یہ وہی دور تھا۔ مگر یونانیوں کے ہاں علم کیمیا کا کوئی تصور نہ تھا۔ عربوں کے تصور کیمیا میں جب مغربی ریاضی کا ارتباط پیدا کیا یعنی نیوٹن اور لیسز کے اس عمل سے مغربی علم کیمیا کا آغاز کیا اور اس کے بعد مغربی علم کیمیا عربوں کے اثر و رسوخ سے سلاطی (۱۶۴۰-۱۶۴۴) نے بے نیاز کر دیا اور اس کے نظریہ مایہ احراق نے قبولیت حاصل کی کیمیا اور ریاضی یکساں طور پر خالص تجرباتی علوم قرار پائے۔ اس سے قبل پار سے بوس (۱۶۴۳-۱۶۴۴) نے عربوں کے سونا بنانے کے عمل کو ادویات سازی کی سائنس میں تبدیل کر دیا تھا۔ یہ ایک ایسی تبدیلی تھی جسے عالمی احساس میں تفسیر ہی سے قیاس کرنا چاہئے۔ پھر رابرٹ بائل (۱۶۲۹-۱۶۹۱) نے تجرباتی طریق دریافت کیا اور اس کے ساتھ ہی عناصر کا مغربی تصور وجود میں آیا۔ مگر تبدیلیوں کا عمل میں آنا غلط نہ سمجھا جائے۔ مگر جسے جدید علم کیمیا کی دریافت کہا جاتا ہے اور سلاطی لاوانس نے جو کچھ پیش کیا اسے آپ کچھ بھی کہیں مگر وہ کیمیا نہیں ہے یعنی وہ تصورات نہیں ہیں جس میں آپ عناصر فطرت کا مطالعہ کیمیائی اصولوں کے تحت کر سکیں۔ فی الحقیقت ان کے عمل نے حقیقی کیمیا کا خاتمہ کر دیا۔ اور اسے خالص محرکات کے جامع نظام میں تبدیل کر دیا۔ اور اسے میکائیکس میں ڈھال دیا جو بارون کے دور میں گلیلیو اور نیوٹن کی وجہ سے وجود میں آیا تھا۔ اسپڈ و کلیز کے عناصر سمیت کی کیفیت بیان کرتے ہیں مگر لیونو سٹر جس کا نظریہ احراق جلد ہی آکسیجن کی علیحدگی کا باعث بنا (۱۷۷۱ء) نے توانائی کے نظام کو انسانی مرضی کے تابع کر دیا۔ اور جامد اور مائع صرف ایسی اصطلاحات رہ گئیں جن سے سالمات کے مابین تباہی کے روابط کا بیان کیا جاسکے۔ ہمارے تجربہ و ترکیب کے مطابق فطرت کا پیچھا نہیں کیا جاتا بلکہ اس کی تفسیر کی جاتی ہے۔ جدید کیمیا جدید عملی طبیعیات ہی کا ایک باب ہے جن کو ہم سکونیات کیمیا یا حرکیات کہتے ہیں اور جدید سائنس میں استعمال کرتے ہیں۔ یہ محض روایتی امتیازات ہیں اور ان میں عمیق معانی موجود نہیں اور فی الحقیقت یہ شمسی مجموعی اور فائزتی ارواح کے

طبیعیاتی نظاموں کے امتیازات کو ظاہر کرتے ہیں کیونکہ یہ انھیں شافٹوں کی تخلیقات ہیں اور انھیں اپنی اپنی شافٹ ہی میں جواز اور قبولیت حاصل تھی ان شعبہ ہائے علم کی تطبیق میں (ہر ایک کے سامنے ایک) دنیا میں اور علوم بھی موجود ہیں۔ مثلاً "اقلیدی ہندسے کی ریاضی" الجبرا اور اربع تجزیات اور مجسمہ سازی کا فن منقش اور مکانی نقشہ نگاری۔ ہمیں طبیعیات کی تینوں انواع میں امتیاز قائم کرنا ہوگا (یہ خیال رہے کہ دیگر شافٹوں میں اور کئی اقسام کا وجود بھی ہو سکتا ہے) ہر شافٹ کا حرکت کا نظام ایک دوسرے سے مختلف ہوگا۔ آپ اسے تنظیم کیفیات کا نظام پنہاں قوتیں اور طریقہ ہائے کار بھی علی الترتیب کہہ سکتے ہیں۔

(۳)

اب انسانی فکر کے اس رجحان کا ذکر کیا جاتا ہے (جسے ہمیشہ سرسری طور پر بیان کر دیا جاتا ہے) جس میں فطرت کو گھٹا کر پیش کیا جاتا ہے۔ اس غرض کے لیے سادہ مقداری معیار کی اکائیاں استعمال کی جاتی ہیں بعض میں علت و معلول کے اصول، پیش اور شمار کے پیمانے استعمال کیے جاتے ہیں اور انھیں میکانی تفارقات کہا جاتا ہے۔ اس کا وجود کلاسیکی مغربی اور ہر امکانی طبیعیات میں جوہری نظریات کے حوالے سے کیا جاتا ہے۔ ہندوستانی اور چینی حوالوں میں تو ہم صرف اتنا ہی کہہ سکتے ہیں کہ ان شافٹوں میں ان نظریات کا کبھی وجود تھا۔ عربی نظریات اتنے پیچیدہ ہیں کہ اب بھی ان کی وضاحت نہیں کی جاسکتی۔ مگر ہم اپنی اور شمسی سائنسوں کے متعلق ضرور علم رکھتے ہیں اگرچہ ان میں متعدد علامتی اختلافات موجود ہیں پھر بھی ان کا حسب ضرورت مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔

کلاسیکی جو ہر ایک شکل معجزہ ہے جبکہ مغرب میں یہ کم از کم مقدار ہے۔ اور یہ مقدار توانائی کی بھی ہو سکتی ہے۔ ایک صورت میں تو یہ محسوسیت، خواہی قرب ہے جبکہ دوسری طرف اس تصور کی بنیاد محسوسیت پر ہے۔ جدید طبیعیات میں جوہریت جس میں نہ صرف ذرات بلکہ کلیہ کیمیائی ذرات شامل ہے بلکہ برقیات بھی شامل ہیں۔ اور حرکیات کی مقدار۔ حقیقی فائزتی داخلی قوت پر زیادہ سے زیادہ مطالبات پیش کرتی ہے جن کا تعلق ارفع ریاضی سے ہے۔ (مثلاً "غیر اقلیدی ہندسہ" اور جماعت بندی کا نظریہ) یہ ایسے مسلمات ہیں جنہیں عام قاری سمجھنے سے قاصر ہے۔ مقدار عمل سے مراد عناصر کی وہ توسیع ہے جو کسی شے کی کسی بھی قسم کی صفت مدد کے متعلق ہو اور جسے قوت لاس یا باصرہ سے ادراک میں نہ لایا جاسکے۔ اس کے لیے "شکل" کی اصطلاح معانی کا حق ادا کرنے سے قاصر ہے۔ یہ ایک ایسی شے ہے جو کلاسیکی دور کے محقق کے لیے قطعاً ناقابل تصور ہے۔ ایسے محققین میں لیسز، مونائوز اور مہالڈ آمیز حد تک ر تھر فورڈ کی تصویر جو ہرات شامل ہیں جن میں سیارگان کے منفی جوہرات کو مثبت طور پر بار دار کرنے کا تصور شامل ہے ایسی ہی ایک تصویر یلہ جوہر نے تیار کی جس میں پلانک کے تصور مقدار کو زیر عمل لایا گیا۔ لیوی ہس اور دیو فریٹس کے ذرات کی صورت اقدار مختلف تھیں۔ یہ کہنا چاہئے کہ وہ صرف منائی کی اکائیاں تھیں جیسا کہ ان کے نام سے ظاہر ہے وہ ناقابل تقسیم تھیں مگر صرف منائی کے زیر عمل انھیں ناقابل تقسیم کہا

جاسکتا تھا۔ مغربی طبیعات میں جو ہرات جن کے لیے انفرادیت کے معانی مختلف ہیں، بالکل موسیقی کے موضوعات اور اعداد سے مشابہ ہیں۔ ان میں لرزش اور اشعار انگیزی اور ان کے فطرت سے روابط اور طریق کار حرکت کے لیے تحریک کا باعث بنتے ہیں۔ کلاسیکی ماہر طبیعات اس پہلو کا جائزہ لیتا تھا اور مغربی ماہر طبیعات ان کی تکنیکی تصویر کے عناصر کی حتمی صورت پر عمل کرتے ہیں۔ جن میں مادے اور ہیئت کی مختلف حالتیں شامل ہوتی ہیں۔

جوہر کے متعلق بھی روانی اور اشتہالی نظریات موجود ہیں۔ ان الفاظ سے مراد جامد منائی اور متحرک معاون موسیقی کے علی ترتیب معانی ہیں۔ ان اشیاء کا متعلقہ اخلاقیات کے تصور سے تعلق اس نوعیت کا ہے کہ ہر قانون اور ہر تعریف دونوں پر مشترک طور پر قابل اطلاق ہے۔ ایک طرف تو دیمو کریٹس کا جوہرات کے متعلق غلط تصور ہے، جو پیار و ذہن کی پیداوار معلوم ہوتے ہیں اور اس نے اور سوفاکلیز نے محض اندھا دھند پیش کردیے تھے اور اوڈی پس کی طرح ان کے دماغوں پر حاوی رہے۔ دوسری طرف تجریدی قوت کے نظام کے نشانات جو باہم موافقت، جارحیت اور پوری توانائی کے ساتھ سرگرم عمل خلا (بلور میدان) میکینک کی طرح ہر مدافعت پر قابو پا رہے ہیں ان بنیادی احساسات کی مخالفت میکانیکی فطری تصویر کی تشکیل کرتی ہے۔ لیوی پس کے خیال کے مطابق جوہرات اپنے طور پر فضا میں اڑتے پھرتے ہیں، دیمو کریٹس، ان کو محض تغیر مقام کا رد عمل قرار دیتا تھا۔ ارسطوان کی انفرادی حرکات کو حادثاتی عمل قرار دیتا تھا۔ ایسی ڈوکلیمز، محبت اور نفرت کا ذکر کرتا ہے۔ انکسائگورس انھیں وصال اور انشراق کا نام دیتا ہے۔ یہی سب معاملات کلاسیکی ایسے کے عناصر بھی ہیں۔ اسی طرح اہل فلسفہ عہد کے اعداد بھی باہم منسلک ہیں۔ مزید برآں اور منطقی طور پر یہ کلاسیکی سیاست کے عناصر بھی ہیں۔ ملک نہیں چھوٹے چھوٹے شہر بھی ہیں جنہیں سیاسی جوہر کہا جاسکتا ہے، جو ساحلوں اور جزیروں میں آباد ہیں۔ ان میں سے ہر ایک سختی سے اپنا تحفظ کرتا ہے۔ جس کے لیے ان کو مدد کی ضرورت رہتی ہے اور وہ حماقت کی حد تک اپنے علاقے میں محصور رہتے تھے۔ اس کے نتیجے میں کلاسیکی تاریخی روایات میں منسوب ہندی کی کمی ہے۔ آج اگر آسمان چھو رہی ہے تو کل تحت الٹرنی میں ہوگی۔ اور اس کے مقابلے میں سترھویں اور انھارویں صدی کی موروثی ریاستیں سیاسی میدان میں قوت کا مظہر تھیں۔ جن میں وزارتیں اور سفارتی نظام موثر خدمات نبھاتے تھے، اور جامع نقطہ نظر کے حامل تھے۔ کلاسیکی تاریخ اور مغربی تاریخ کی روح کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ دونوں کو آنے والے سامنے رکھ کر مطالعہ کیا جائے، یہی نقطہ نظر دونوں جوہری تصورات میں موجود ہے۔ گلیلیو جس نے قوت کا تصور تشکیل دیا اور دا ویسیر جس نے عناصر کی نشاندہی کی دیمو کریٹس اور ایسٹینز نے، ارسطیدس اور اہل علم ہو لٹز اگرچہ مختلف ثقافتوں سے متعلق تھے، مگر ہم عصر ہونے کی وجہ سے ایک ہی دور کے نمائندے سمجھے جاتے ہیں۔

مگر جوہری نظریے اور اخلاقی نظریے کے مابین مشابہت کا عمل اس سے بھی آگے تک عمل پیرا ہوتا ہے۔ اس کا مظہر فائوستی روح میں ہوا ہے، جو تکنیکی لحاظ سے حال مطلق سے آگے نکل جاتا ہے۔ جس کے احساس میں تنہائی اور جس کی آرزو پر لامتناہیت حاوی ہے۔ اس لیے وہ اپنے تمام حقائق میں تنہائی، فاصلے اور تجریدیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اس کی عوای زندگی اور فنی اور روحانی دنیا میں یہ عنصر موجود رہتا ہے۔

فاصلے کا یہ الیہ (نپٹے کے تصور کے مطابق) کلاسیکی دور میں نامعلوم تھا۔ جس میں کہ ہر شے حال مطلق، قرب اور معاشرے کی مدد کی طالب تھی۔ یہی فرق باروق اور آئی عوگٹ ثقافتوں میں امتیاز پیدا کرتا ہے، اور قدیم اہل تصنیف کی ثقافت کو علیحدہ کرتا ہے اور یہی الیہ جو ایک ہیرو کی کامرائیوں اور دوسرے کی ناکامیوں کو بیان کرتا ہے۔ مغربی طبیعات کی کشاکش میں موجود ہے۔ یہی کشاکش کا تصور ہے جو دیمو کریٹس کی سائنس کے اصولوں عمل اور رد عمل میں مفقود ہے۔ اور اس کے نتیجے میں فضائے بسیط اور فضائے تشال کا تقابل بھی موجود نہیں، اسی طرح عناصر عزم کلاسیکی تصور کی روح میں شامل نہیں۔ کلاسیکی بنی نوع انسان، یا آبادی، یعنی ریاستیں یا عالی تصورات میں صرف جنگ و جدل، حسد اور نفرت کا دور دورہ ہے۔ مگر داخلی کشاکش، خبیثہ آرزو برائے فاصلاتی اتصال تنہائی اور معراج کے نتیجے میں ان کے تصور جوہرات کے اتصال کے لیے کائنات میں کوئی عامل موجود نہ تھا۔ اصول کشاکش (جو سیاسی تاریخ میں پروان چڑھا) اس کا کلاسیکی زبانوں میں ترجمہ ہی نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے اس کا کلاسیکی اذہان کو ابلاغ بھی ممکن نہیں۔ حالانکہ یہی نظریہ مغربی ماہرین طبیعات کے لیے بنیادی نوعیت کا حال ہے۔ یہ جن نظریات کا ماحصل ہے ان میں توانائی، فطرت کا عزم کی القوت، شامل ہیں۔ اندر میں حالات ہمارے لیے یہ اسی قدر ناگزیر ہے، جس طرح کہ کلاسیکی فکر کے لیے یہ ناممکن تھا۔

(۴)

پس ہر جوہری نظریہ تجربے کی بجائے ایک اساطیر ہے۔ ہر ثقافت میں یہ اس دور کے ماہرین طبیعات کی تخلیقی قوتوں کا مظہر ہے۔ جس میں ان کی ذات اور تصورات کی روح جلوہ گر ہوتی ہے۔ یہ تنقید کا نکل از وقت قائم کردہ تصور ہی ہوگا، اگر یہ فیصلہ کر لیا جائے کہ احساس ہیئت اور احساس عالم میں یک گونہ توسیع کا عمل موجود ہے۔ اگر مفکر یہ تصور کرتا ہے کہ وہ حیات کے عناصر کا اختراع کر سکتا ہے، تو وہ یہ حقیقت فراموش کر دیتا ہے کہ ادراک کا تعلق اشیائے ہر کہ سے ہے، جیسا کہ سمت کا وسعت سے، اور یہ صرف عمل حیات ہی ہے، جو اپنے لیے معیار کی صفت اور احساس کے عمق میں وسعت عطا کرتا ہے جو فضائے بسیط یا "مکان" کی صورت اختیار کرتی ہے۔ وسعت کی تشکیل ہر کہ سے تکنوین ہر کہ کی حقیقی صورت ہے۔

ہم اس سے قبل بیان کر چکے ہیں کہ تجربہ عمق کی اہمیت فیصلہ کن ہے۔ جو روح کی بیداری سے مشابہت رکھتی ہے۔ اس لیے وہ روح کی خارجی دنیا کی تخلیق کا سبب ہے۔ حواس کا تجربہ صرف طول اور عرض پر محیط ہوتا ہے۔ اور عمل حیات اور ناگزیر عمل تاویل ہی ہے، جو ہر ذی روح حیات کی طرح سمت، حرکت، اور غیر متبادل (یہ وہ صفات ہیں جو لفظ زمان میں بھی موجود ہیں) صفات ہی سے عمق کا احساس ہو سکتا ہے۔ اس سے حقیقت اور عالم کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ حیات خود اس تیرے بعد میں داخل ہو جاتی ہے۔ اس لیے لفظ "کیونکہ" کا ذو معنی ہونا مستقبل اور افق دونوں پر حاوی ہوتا ہے۔ مگر اس سے عمق کے کمرے معانی کو زد پہنچتی ہے جو اس بعد کی وسعت کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں، اسی سے تکنوین میں سختی پیدا ہوتی ہے اور وہ

وجود میں بدل جاتی ہے۔ مگر جب حیات میں روشنی پیدا ہوتی ہے تو وہ سہ ابعادی مکان کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ڈیسا ریڈ اور پارمینڈس کی تحقیقات کا یہ مشترکہ میدان ہے یعنی فکر اور فکریں یعنی تخیل اور وسعت یا ہم یکساں ہیں "Coyito ergo sum" سے مراد صرف حق کے تجربے کا وجود میں آنا ہے۔ "مجھے جب شعور حاصل ہے اس لیے میں خود ہی مکان ہوں"۔ مگر شعور کے اس اسلوب کے تحت صرف شعوری پیداوار۔ اس میں کسی خاص ثقافت کا ارفع نظام علامت زیر عمل آتا ہے۔ کلاسیکی شعور کی بالواس جسانی موجودگی کی شفافیت ہے۔ جبکہ مغربی شعور وسعت کا طالب ہے۔ اس سلسلے میں اس کا اپنا طریق کار ہے۔ وہ اس عمل کو فضائے بسیط (مکان) کی سراج سمجھتی ہے اور اسی عروج کی بنا پر اس میں ایک تجریدی اختلاف بھی وجود میں آتا ہے اور اس سے جو عمل کی شدت کا مظاہرہ ہوتا ہے وہ مکمل طور پر کلاسیکی تصورات کے برعکس ہے۔ یہ اختلاف بصری قوت سے مواد اور ہیئت دونوں میں نظر آتا ہے۔

مگر اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ درکات میں زندہ زمان کا تکرار نہیں ہوتا۔ کیونکہ یہ لمحہ تو کیفیت مدرک میں آکر ماضی ہو چکا اور مسلسل حیات کے حق کا حصہ بن گیا۔ اس لیے دورانہ (یعنی لازمانی کیفیت) اور وسعت یکساں عوامل ہیں۔ ان کی سمت صرف ادراک ہی متعین کرتا ہے۔ لفظ "وقت" پر جو قوت متعین کی پیداوار ہے، کا قائل پیاپیش "زمانی بعد پر اطلاق کرنا" غلطی ہے۔ اہم سوال صرف یہ ہے کہ کیا اس غلطی کا ازالہ کیا جاسکتا ہے؟ اگر "زمان" کی جگہ "قضاؤ قدر" کسی بھی طبعی دعوے میں استعمال کیا جائے تو فوراً محسوس ہوگا کہ خالص فطرت میں زمان کا کوئی وجود نہیں، طبعیات کی عالمی ہیئت صرف عالم اعداد کے شعور تک وسعت پذیر ہوتی ہے یا وسعت پذیر تصور تک اور ہمیں معلوم ہے (قطع نظر کائنات کے نظریات کے) کہ ریاضیاتی اعداد "زمان" کے مابین ذرہ بھر بھی تعلق موجود نہیں۔ مگر اس کے باوجود ہم اپنی دنیا میں حرکت کی حقیقت کے پیش نظر ہم اسے زیر بحث لے آتے ہیں۔ یہ مسئلہ قدیم یونانی شریلیا میں اٹھایا گیا تھا جو ابھی تک حل نہیں ہوا اور کبھی بھی حل نہیں ہوگا۔ فکریں (یا فکر) اور حرکت آپس میں متضاد ہیں۔ حرکت کا کوئی وجود نہیں (یہ صرف بظاہر محسوس ہوتی ہے)۔

یہ دوسرا موقع ہے کہ طبعی سائنس بھی ہمیں عقیدہ اور اساطیر ہی کا وجود اختیار کر لیتی ہے۔ الفاظ "زمان" اور "قضاؤ قدر" ہر اس شخص کے لیے جو انہیں جبلی طور پر استعمال کرتا ہے۔ وہ حقیقتاً حیات ہی کے عمیق معانی کا ذکر کرتا ہے۔ حیات کو بحیثیت مجموعی تجربہ حیات سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے برخلاف طبعیات۔ یعنی جی بر عقلی مشاہدہ۔ کے لیے ضروری ہے کہ انہیں الگ الگ کرے۔ تجربہ حیات 'نی' نسب' جو مشاہداتی عمل کا عقلی انکار ہے۔ مقصد 'عمل' اور غیر نامی 'جاد کی حیثیت سے فطرت ہی کا روپ دھار لیتا ہے۔ جو ایسی شے ہے۔ جس کا جامع اور مانع ریاضیاتی حل پیش نہیں کیا جاسکتا۔ اس مفہوم میں فطرت کا علم ایک قابل پیاپیش فعالیت ہے۔ مگر اس وقت بھی جب عمل مشاہدہ میں مشغول ہوتے ہیں، ہم زندہ بھی ہوتے ہیں، گویا ہم جس شے کا مشاہدہ کر رہے ہیں، وہ بھی ہمارے ساتھ زندہ ہوتی ہے۔ تصویر فطرت کا عنصر جس کی بدولت لمحہ بہ لمحہ ایک مسلسل رو کی شکل میں یہ عمل ہمارے ارد گرد جاری رہتا ہے، ایک

تنگ رابطے کی شکل اختیار کر لیتا ہے، جسے شعور بیدار محسوس کرتا ہے۔ یہی حال اس کے عالم کا ہے۔ وہ عنصر جسے ہم حرکت کہتے ہیں، جو فطرت کی بحیثیت تصویر نفی کرتی ہے اور اس کے نتیجے میں اس کے ادراک و تقسیم میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے (بوجہ الفاظ) اور احساس کا فقدان ہو جاتا ہے اور ریاضیاتی "مکان" معمولی رکاوٹ بھی محسوس نہیں کرتا (اشیاء کی رکاوٹ) چنانچہ اسی طرح طبعی زمان بھی حرکت کے اثرات سے تجرید حاصل کر لیتا ہے۔

طبعیات فطرت پر تحقیق کرتی ہے، اس لیے اس کو صرف اسی زمان کا علم ہے جو طوالت کی صفت کا حامل ہے۔ مگر ماہر طبعیات تاریخ فطرت ہی میں زندہ ہے۔ پس وہ بھی حرکت کو ریاضیاتی تعینات اقدار کے تحت محسوس کرنے پر مجبور ہے، اور عمل تجربہ سے حاصل کردہ اعداد ہی استعمال میں لائے گا، جو تحریر میں لائے گئے ہیں، اور انہیں مختلف طریقہ ہائے کار میں شامل کیا گیا ہے۔ "دیکھج ہوف" کہتا ہے کہ طبعیات حرکت کی سادہ اور واضح تصویر ہے فی الحقیقت ہمیشہ سے مقصد ہی تھا۔ مگر مسئلہ تصویر میں حرکت کا نہیں، بلکہ تصویر کی حرکت کا ہے۔ طبعیات میں حرکت کا تصور اس سے مختلف نہیں جو کہ مابعدا لمبیعات میں ہے، جو ایک سلسلے میں شعور کا ادراک ہے۔ درکات لازمانی ہیں، اور حرکت سے غیر متعلق ہیں۔ ان کی حالت فکری سے ہی ظاہر ہے، یہ درکات کی نامیاتی حیثیت ہے، جس سے حرکت کا احساس ہوتا ہے۔ اس کا تعلق صرف عقل سے نہیں، بلکہ انسان پر من حیث الکل ہوتا ہے، اور اس متعلقہ فرد کا عمل صرف فطرت تک محدود نہیں بلکہ کل کائنات کا حصہ ہے۔ اور اسی طرح تاریخ عالم وجود میں آتی ہے، اس لیے ہر موقع پر فطرت ثقافت کا مظہر ہوتی ہے، تمام طبعیات مسئلہ حرکت ہی کا حل ہے، جس میں مسئلہ حیات بھی مضمر ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ مسئلہ حل ہو جائے گا، بلکہ اس کی اہمیت یہی ہے کہ یہ ناقابل حل ہے۔ حرکت کاراز ہی ہے کہ یہ انسان کے اندر موت کے احتمال کو بیدار کرتی ہے۔

اندروں حالات اگر علم فطرت، علم ذات کی لطیف صورت ہے، انسان کی ذات کا آئینہ ہے۔ اس لیے مسئلہ حرکت کے حل کی کوئی کوشش بھی انسان کی اپنی ذات کے عرفان اور قضاؤ قدر کے راز ہائے سر بست کے متعلق علم حاصل کرنے کی ایک کوشش ہے۔

(۵)

اس وقت صرف قیاسی سلیقہ ہی کار آمد ہو سکتا ہے، جبکہ تخلیقی کامیابی کا امکان موجود ہو۔ اور فی الحقیقت فنون کی دنیا میں یہ ماضی بعید سے کامیاب ہو رہا ہے۔ بالخصوص الیہ شاعری میں اس کا مظاہرہ ہو چکا ہے۔ یہ صرف ایک مفکری ہے جو حرکت کی نوعیت معلوم کرنے کے لیے پریشانی میں مبتلا ہے۔ جبکہ ہوش مند کے لیے یہ امر بدیہی ہے، مگر مفکر ہی اپنے افکار کو ایک نظام میں نخل کر سکتا ہے۔ اب جو نتائج برآمد ہوں

کے 'وہ قیاسی کی بجائے ایک نظام کی صورت میں ہوں گے۔ جو منطقی طور پر خالص وسعت' اور عددی لحاظ سے منظم ہوں گے' کوئی زندہ شے تو ان میں شامل نہ ہو گی' مگر صرف مردہ وجود جس میں نمونے حیات کا فقدان ہوگا' اس میں شامل ہوں گے۔

یہی وجہ ہے کہ گوئے گوئی یہ کہنا بڑا کہ "فطرت کا اپنا کوئی نظام نہیں" فطرت زندہ ہے۔ یہ خود ہی حیات ہے اور ازل سے قائم ہے اور نامعلوم ابد تک قائم رہے گی۔" گوئے ایک شاعر تھا۔ ایک خود کار مشین یا کمپیوٹر نہ تھا۔ مگر وہ محض جو خود کو اس کا حصہ نہیں سمجھتا 'محض اس کے ساتھ گزارہ کرتا ہے۔ اس کے لیے فطرت کے پاس نظام موجود ہے۔ مگر یہ صرف ایک نظام ہی ہے۔ اس سے زائد کچھ نہیں۔ اور حرکت کی حیثیت اس میں ایک تضاد کی ہے۔ اس اختلاف کو شاطرانہ انداز میں ڈھانپا جاسکتا ہے 'مگر یہ صرف بنیادی تصورات کے سارے زندہ ہے۔ دیکو قریطس کا تصور عمل اور رد عمل اور ارسطو کی واقعیت (وجود خارجی) اور بارہویں صدی کے مفکرین 'جنہوں نے اشعار کا مقداری نظریہ پیش کیا' سب میں یہ تصورات موجود ہیں۔ قاری کو یہ تصور کر لینا چاہیے کہ طبعی نظام میں حرکت کا وجود حتمی کی علامت ہے (جیسا کہ عام زندگی میں پیرانہ سالی ایک حقیقت ہے جس کا تجربہ وقت کے ساتھ ساتھ ہوتا رہتا ہے)۔ اس سے اس ناگزیر انجام کا احساس ہو جائے گا 'جو لفظ حرکت اور اس سے اخذ کردہ دیگر الفاظ میں پوشیدہ ہے۔ مگر میکائیت کا حتمی یا پیرانہ سالی سے کوئی تعلق نہیں۔ اسی طرح حرکت سے بھی کوئی تعلق نہیں۔ لہذا کسی بھی ایسے سائنسی نظام کا کوئی تصور نہیں کیا جاسکتا جس میں حرکت کا مسئلہ درپیش نہ ہو۔ حرکت کے مسئلے کے بغیر ایک مکمل اور تکمیلی بالذات کا تصور ناممکنات میں سے ہے۔ کیونکہ کوئی بھی سائنسی نظام اس میں حرکت کے مسئلے کے بغیر تصور میں نہیں آسکتا۔ ہر نظام میں کہیں نہ کہیں ایک نقطہ آغاز ہوگا 'جہاں سے نہ زندگی اس میں داخل ہو گی۔ یہی وہ شے رگ ہے' جس سے مادہ حیات اپنے ذہنی فرزند کو فطرت سے مربوط کرتی ہے۔ یہی وہ تعلق ہے جو مفکر کو اپنی فکر سے ہوتا ہے۔

یہ تصور فاؤسٹی اور شمشعی علوم سائنس کو ایک دوسرے سے مختلف راستوں پر ڈال دیتا ہے۔ کوئی فطرت خالص نہیں ہوتی۔ اس میں تاریخ کا عمل دخل ہمیشہ شامل ہوتا ہے۔ اگر کوئی محض تاریخ کے بغیر ہو 'جیسا کہ یونانی ہو گزرے ہیں 'پھر اس کے تمام اثرات حال مطلق کی حد تک ہی محدود رہتے ہیں۔ اس کا تصور فطرت بھی جلد ہوتا ہے۔ محدود بالذات (جس کا مطلب ہے کہ اس نے اپنے ماضی اور مستقبل کے سامنے دیوار کھڑی کر دی ہے) اور اس کا ہر لمحہ ماضی اور مستقبل سے غیر متعلق ہو کر رہ گیا ہے 'یونانیوں کے ہاں "زمان" ایک قدر ہے اور اس کی وہی حیثیت ہے جو ارسطو کے نظریہ واقعیت یا وجود خارجی کی ہے۔ اس کے برخلاف اگر انسان تاریخی بنیادوں پر قائم ہو' تو اس کے متعلق تصور بھی متحرک ہوگا۔ اگر وجود کو اعداد کی روشنی میں دیکھا جائے' تو یہ پیمانہ انسان کو تاریخی تسلسل سے خارج کر دیتا ہے۔ اور اس اشتراق کا اثر یہ ہوگا کہ داخلی تناقضات جو مسئلہ حرکت سے متعلق ہیں 'کلاسیکی نظریات کے تحت ان پر پردہ پڑ جائے گا اور مغربی تاثری میں سامنے آئیں گے۔

تاریخ سردی نکون ہے' اس لیے سردی مستقبل بھی ہے۔ فطرت ایک وجود ہے' اس لیے سردی ماضی اس سے ایک عجیب و غریب متغلیب وجود میں آگئی ہے 'یعنی نکون نے وجود کے مقابلے میں اپنا تفوق شائع کر دیا ہے۔ جب کوئی فطرت محض اپنے حلقہ فکر کی طرف مڑ کر دیکھتا ہے' تو وجود کی حالت بھی متغلیب ہو جاتی ہے۔ جب تصور قضاؤ قدر 'جس میں کہ مقصد اور مستقبل پوشیدہ ہے' علت و معلول کے میکائی اصول کی طرف متوجہ ہوتا ہے' تو کشش فعل ماضی کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ خلائی تجربہ ترقی کر کے زمانی حیات کے رہنے کو حاصل کر لیتی ہے اور زمان نظام عالم میں طوالت کی حیثیت حاصل کر لیتا ہے اور چونکہ تخلیقی تجربے کی توسیع سمت کے حوالے سے وجود میں آتی ہے 'مقام حیات' یعنی انسانی شعور زندگی کو غیر نامی فضا کے بیٹے کا تصور مہیا کرتی ہے' جو صرف اس کے تخیل کی پیداوار ہوتا ہے۔ جبکہ حیات 'مکان کو عملی طور پر اپنی ملکیت سمجھتی ہے۔ مگر مذکورہ فطرت حیات کو ایسی شے سمجھتی ہے جو خلا میں موجود ہے۔ قضاؤ قدر کا سوال ہے کہ وہ کہاں ہے؟ سلسلہ علت و معلول کا سوال ہے 'اس شے کا وجود کب تھا؟ اگر ہم ان سوالات کا جواز سائنس کے لحاظ سے ثابت کریں اور اس کا آغاز وجود سے کریں اور اس کی حقیقت کے عرفان کے لیے اس کے اسباب و علل کی جستجو کریں۔ اور اس راستے پر مراجعت کریں جس کا تصور میکائیت مہیا کرتی ہے۔ تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم نکون کو بطور طوالت قبول کر لیں گے۔ مگر مراجعت کو قبول کرنا ممکن نہیں۔ ہاں ہم ماضی کے متعلق صرف سوچ سکتے ہیں "زمان" اور قضاؤ قدر کو مراجعت میں متغلیب نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن صرف اسی شے کو جسے ماہر طبیعیات "زمان" کا نام دیتا ہے' اور اپنے طریق عمل میں اسے قابل تقیم تسلیم کرتا ہے۔ بلکہ ترجیحی طور پر ان کو مثنوی یا مثیلہ مقادیر تسلیم کرتا ہے۔

استحباب تو ہمیشہ موجود رہے گا۔ اگرچہ اسے ابتداء سے لازمی جزو بھی نہیں سمجھا گیا۔ کلاسیکی سائنس میں ایلیا کے سائنس دانوں نے فطرت کے وجود کو حرکت میں ناگزیر حیثیت دینے سے انکار کر دیا۔ اور اس کے خلاف منطقی محاذ قائم کر دیا۔ اور اسی کو وجود سمجھا۔ منطقی طور پر یہ نتیجہ اخذ کر لیا کہ امور معلومہ اور توسیع یافتہ باہم یکساں ہیں۔ اور اس وجہ سے علم اور نکون کو باہم منطبق نہیں کیا جاسکتا۔ ان کی تنقید کی نہ تو کسی نے کبھی تردید کی ہے' اور نہ ایسی تردید ممکن ہے۔ مگر انہوں نے کلاسیکی طبیعیات کے ارتقاء میں کبھی رکاوٹ پیدا نہیں کی' جو کہ شمشعی روح کا ناگزیر اظہار تھا۔ اور اسی باعث وہ منطقی مشکلات پر مقدم حیثیت کا حامل تھا۔ کلاسیکی میکائیات مینہ بارون کلیو اور نیوٹن نے ایک بے داغ حل تجویز کیا کہ جو مسئلہ حرکت کو متحرک خطوط پر ممتنع سمجھانے کے لیے بار بار تلاش کیا جا رہا تھا۔ قوت کے تصور کی تاریخ جسے متعدد بار ان تھک فکری آرزوؤں کے تحت بیان کیا گیا ہے' وہ اپنی ذات کو اس وجہ سے خطرے میں محسوس کرتی ہے کہ وہ ماسوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ ناقابل تخیل ریاضیاتی تصورات حرکت کے بیان کے لیے کوشاں رہے۔ آخری کوشش جو اس سے قبل کی تمام کوششوں کی طرح ناکام رہی وہ ہرنوکی تھی۔

تمام استحبابات کے ماخذ کی دریافت کے بغیر (جو ابھی تک کوئی ماہر طبیعیات نہیں کر سکا) ہرنو نے یہ

تصورات کے برعکس یہ موضوع موجود ہی نہیں ہے، لیکن اس سے منطقی طور پر یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ مائنتی علوم سے حروم ہے۔ اگر ہم احتیاط سے دیموقریٹس، انکس گورس، اور ارسطو کے ملفوظات پر کام کریں۔ (جن میں کہ کلاسیکی دور کے تمام سائنسی تصورات موجود ہیں) اور سب سے بڑھ ان کی کلیدی اصطلاحات پر غور کریں، تو ہم یہ جان کر حیران ہوں گے کہ ان کے تصورات عالم ہم سے بالکل مختلف ہیں۔ مگر ان کے تصورات بجائے خود ان کے لیے خود کفایتی ہیں اور ان کے مطابق بالکل درست اور ناقابل تردید ہیں۔ اور ہمارے مفہوم کے مطابق ان کے تصورات میں سلسلہ علت و معلول بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔

عرب کیا دان یا فلسفی بھی اپنے عالمی عق میں ایک لزوم کا ذکر کرتا ہے، جو لزوم متحرکات سے قطعاً مختلف ہے۔ اس قانونی صورت میں علت و معلول کا کوئی طویل سلسلہ موجود نہیں۔ صرف ایک ہی علت ہے یعنی ذات باری تعالیٰ جو ہر معاملے کی علت اولیٰ اور ہر فعل و سبب پر قادر مطلق ہے۔ اگر قوانین فطرت کو تسلیم کر لیا جائے تو خدا کی قدرت کاملہ پر شک ہونے لگے گا۔ اس طرح کسی قانون کا لزوم شیطانی خواہش قرار پائے گا۔ یہ رویہ کارنیاڈز، فلاطی نوس اور جدید فیشا غورٹی مفکرین کا بھی تھا۔ اور یہ لزوم بعض الہامی کتب، عمد نامہ قدیم، تالود اور اوستا میں بھی مذکور ہے۔ اور علم کی بنیاد اسی پر ہے۔

اعداد کا تصور بطور فعالیت، علت و معلول کے متحرک نظام سے متعلق ہے۔ یہ دونوں تصورات عقلیت پسندوں کے ایک ہی گروہ کی تخلیق ہیں۔ ایک ہی نوع کے روحانیت پسندوں کی صورت اظہار اور یکساں مقصد کی اصولی صورت گویا ایک ہی وجود فطرت کے مختلف مظاہر ہیں۔ فی الحقیقت دیموقریٹس کی طبیعات بنوں کی طبیعات سے مختلف ہے۔ ایک کا منتخب نقطہ آغاز قوت باصرہ پر مبنی ہے، جبکہ دوسرے کا اس کے تجریدی روابط پر منحصر ہے، جو اسی سے اخذ کیے گئے ہیں۔ شمس علم فطرت کے حقائق اشیاء ہی ہیں جو معلومہ سطح پر موجود ہیں۔ مگر فاؤستی سائنس کے حقائق روابط سے متعلق ہیں جو کہ بالعموم عقلی آئینہ اور نا تجربہ کار بصارت سے مخفی ہیں۔ اور ان کا شعور ذہانت کی بنیاد پر حاصل کیا جاسکتا ہے۔ اس نوعیت کے ابلاغ کے لیے ایک باضابطہ زبان کی ضرورت ہوتی ہے، جسے صرف ماہر محقق ہی سمجھ سکتے ہیں۔ کلاسیکی سکونیات لازمی اور فوری طور پر تبدیلی حالات کے نتیجے میں آشکار ہو جاتی ہیں۔ جبکہ متحرک اصول علت و معلول اشیاء کی اصل سے بھی دور تک اثر انداز ہوتے ہیں۔ اور اس کا کزور ہو جاتا ہے یا بالکل ختم بھی ہو جاتا ہے۔ اور ان کی معقولی حقیقت کا وجود قائم نہیں رہتا۔ مثال کے طور پر اس اہم حقیقت کا مشاہدہ کریں، جو میناپیس کے متعلق قدیم دور میں سمجھے جاتے تھے اور ان کا موازنہ دور حاضر کے مفروضات سے کریں جو اس کے اظہار کے لیے وضع کیے گئے ہیں۔

نوائی کے تحفظ کا اصول، جسے آرمائر کے اعلان کے بعد انتہائی عجیبگی سے لیا جا رہا ہے اور اسے مقصدی لزوم کی حیثیت دے دی گئی ہے۔ فی الحقیقت یہ ہی قدیم تصور ہے، جسے سلسلہ علت و معلول کا متحرک بذریعہ طبیعی تصور قوت کے طور پر سمجھا جاتا تھا۔ اسی کو دوبارہ بیان کر دیا گیا ہے۔ تجربے سے مدد حاصل کرنا

اور یہ اختلاف کہ حتی نتائج کی صورت لزوم کی تھی یا تجرباتی۔ جیسا کہ کانٹ کے مطابق (جس نے دونوں کے مابین حدود قائم کر کے خود کو دھوکا دیا) کہ کیا یہ اصول متقدم ہے یا موخر ایقان۔ اپنی نوعیت کے لحاظ سے یہ سوال مغربی نوعیت کے ہیں۔ تجربے سے زیادہ ہمیں کوئی اور امر غیر مبہم بدیہی نظر نہیں آتا۔ خالص سائنس کی بنیاد اسی پر ہے۔ فاؤستی تجربات میں منظم اور ناقابل تردید طریق عمل تجربے ہی پر مبنی ہے۔ مگر کسی نے کبھی یہ نہیں سوچا کہ اس مقام تک پہنچنے کے تمام عالمی تصورات نے اپنا اپنا حصہ ادا کیا ہے، جسے تجربہ کہا جاتا ہے۔ فاؤستی ثقافت میں تجربے کو جس قوت شدت اور تحرک کے ساتھ سرانجام دیا جاتا ہے۔ دیگر ثقافتوں میں اس کی مثال نہیں مل سکتی۔ جب ہم انکساگورس اور دیموقریٹس کے سائنسی نتائج سے انظار کرتے ہیں، تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ کلاسیکی مفکرین میں فکر کی استعداد نہیں تھی، یا وہ درست تعبیر کرنے سے قاصر تھے اور گپ ہاتھتے تھے۔ بلکہ ہمیں ان کی تعلیمات میں جو کمی محسوس ہوتی ہے، وہ علت و معلول کی کمی ہے، جو ہماری دنیائے فکر میں تجربے کی صورت میں مروج ہے، بظاہر ہم نے کبھی اس موضوع پر پوری طرح سے غور نہیں کیا، مگر خالص فاؤستی تجربہ ہی فکر کی بنیاد ہے۔ تجربے اور اعتقاد میں فرق ظاہر ہے مگر بالکل سطحی ہے۔ کیونکہ فی الحقیقت قطعی حواس عقلی تجربہ نقطہ تشکیل پر ہوتا ہے، جو بالکل قلبی تجربے پر منطبق ہوتا ہے (جیسا کہ ہم محاورے کے مطابق استعمال کرتے ہیں، یہ وہ نور ہو جو مغرب کی بحیثیت مذہبی فطرت سے پیدا ہوتا ہے) مثال کے طور پر پاسکل جسے ایک ہی لزوم نے ریاضی دان اور مینی چری بنا دیا) اپنے دور میں اپنی ذاتی اہمیت کی بنا پر مشہور ہے۔ ہمارے لیے تجربہ ایک ذہنی فعالیت ہے، جو اپنے آپ کو محض ادراک کے حصول، تسلیم، اور لگائی تنظیم اور حال مطلق کے تاثرات تک محدود نہیں رکھتا۔ بلکہ وہ ان کو تنقیر کی غرض سے کھینچا کرتا ہے۔ اور حساس حال میں متقلب کرتا ہے تاکہ انھیں لامحدود وحدت میں خنقل کر کے ان کی حسی سمت کو تحلیل کر دے۔ ہمارے مفہوم کے تحت تجربہ مخصوص سے لامتناہیت کا رجحان پیدا کرتا ہے اور اسی سبب کی بنا پر وہ کلاسیکی سائنس کے مزاج سے مختلف ہے۔ ہم جس انداز میں تجربہ حاصل کرتے ہیں، کلاسیکی اسی انداز سے علم و تجربہ کا نقصان کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے آپ کو تجرباتی عمل سے باز رکھا۔ اس لیے ان کی طبیعات عقلی اور دستوری قوانین سے محروم رہی، جن کی بنا پر حال مطلق سے وہ نجات حاصل کرتے (صرف علم ہی ایک قوت ہے) جو محض وقتی تاثرات کا مجموعہ ہوتا ہے، حالانکہ طبیعات اچھی طرح سے منظم، حساس، تحیل اور ہر لحاظ سے واضح سائنس ہے، جو فطرت کو اپنی عکسلی صفات کے ساتھ اپنی حالت میں مکمل رکھتی ہے۔ ہماری قطعی سائنس لزوم کا مجموعہ ہے، جبکہ کلاسیکی معقولیت صرف الفاظ کا گور کہ دھندلا ہے اور انتہائی تصورات و فکر کا نتیجہ ہے۔

(۷)

اب ہم بلاشبہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ طبیعی علوم کو متعلقہ ریاضی کے ساتھ منطبق کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح مناسب متعلقہ مذہب کو بھی متعلقہ فن سے منطبق کیا جاسکتا ہے۔ ایک عجیبہ ریاضی جس سے کہیڈز کی

بجائے ایک انسان مراد ہے۔ وہ کوئی بھی ہو سکتا ہے، جو اعداد کی روح کو سمجھتا ہو، اور ان کے ساتھ زندگی گزارتا ہو، اور اعداد کی روح کو اپنے اندر محسوس کرتا ہو کہ ان کی وجہ سے اسے خدا کی ذات کا عرفان ہوتا ہے۔ نیشا غورث اور افلاطون کو بھی اس حقیقت کا اتنا ہی احساس تھا، جتنا کہ پائل اور لیسٹر کو تھا۔ نیشی اس وارد قدیم رومی مذہب کا جائزہ لیتے ہوئے (جسے جو لیس بیزر کی نذر کیا گیا) رومی سنجیدگی اور عوامی دنیاوی اصول حکمت مدنی، سرکاری طور پر مسلمہ اعتقادات کے مجموعے اور فلسفیانہ فکر پر مبنی دنیاوی طبیعات میں امتیاز قائم کیا۔ اگر ان عوامل کا فادستی ثقافت پر اطلاق کیا جائے جس میں ٹامس ایکیو ٹامس اور لوٹر کالون اور لویولا اول الذکر طبقے سے متعلق ہیں اور گورنر کے متعلق دوسرے طبقے سے ہے اور تیسرے کا تعلق سائنسی طبیعات سے ہے۔ ان کے جس قدر بھی قواعد و ضوابط ہیں، اتنے ہی اصول بھی ہیں۔

نہ صرف قدیم ابتدائی انسان اور بچے بالکل اعلیٰ طبقات کے حیوانات بھی، روزمرہ کے تجربات کی روشنی میں فطرت کے متعلق تصورات قائم کر لیتے ہیں۔ جو ان کے تجربات کے عکس کی نشاندہی کرتے ہیں۔ باز جانتا ہے کہ اپنے شکار پر کس طرح جھپٹا جاتا ہے۔ نغہ سرا چڑیا اپنے انڈوں پر بیٹھے ہوئے جانتی ہے کہ ابا تمل کا راستہ کون سا ہے۔ ہرن وہ مقام تلاش کر لیتا ہے جہاں پر خوراک دستیاب ہو۔ انسانی تجربے نے تمام حواس کے مقابلے میں قوت باصرہ کو اہم بنا دیا ہے۔ اب جبکہ گویائی کی عادت زیادہ پھیل گئی ہے۔ بھری شعور میں کسی حد تک رکاوٹ پیدا ہو گئی ہے۔ اور اس کے نتیجے میں قوت استدلال میں اضافہ ہو گیا ہے۔ اور فکر پسندی کے ساتھ تفہیم کے طریقہ ہائے کار میں اضافہ ہو گیا۔ یہ طریق کار قریب کی واضح اور قابل مشاہدہ کے عمل میں کام آتا ہے۔ اسی کے نتیجے میں فاصلاتی خوف اور غیر مرئی حوادث کے خلاف نظریات فاصلہ کی ضرورت پیش آئی۔ روزمرہ کی حیات کے تجربات کی روشنی میں ادراک کے علاوہ اعتقاد بھی اپنی جگہ بنا لیتا ہے۔ چنانچہ یہ نتیجہ اخذ کر لیا جاتا ہے کہ جدید علم اور جدید اور اعلیٰ ٹیکنیکی مہارت کی گنجائش قائم ہے۔ اور یوں اساطیر کے ساتھ مسلک کا اضافہ ہو جاتا ہے، تو ایک ایسا طبقہ پیدا ہو جاتا ہے جو یہ تعلیم دیتا ہے کہ دیوی دیوتاؤں کی تلاش کیسے کی جائے، اور دوسرا یہ تعلیم دیتا ہے کہ ان پر کس صورت میں فتح یاب ہوا جائے۔ پس تمام نظریات سر تا پا مذہب ہی مذہب ہیں۔ یہ بہت مدت بعد کا معاملہ ہے کہ مذہب ہی میں سے سائنسی نظریات نے جنم لیا۔ یہ ان لوگوں کے دلیلے سے ہوا جو طریق کار کے تمام رازوں سے آشنا تھے۔ اس کے علاوہ بہت معمولی تفسیرات عمل میں آئے۔ طبیعات کا خیالاتی پہلو بہت حد تک اساطیری ہی ہے۔ اس کا طریق کار اشیاء میں قوتوں کے شمول پر مبنی ہے، اور اس میں مستعمل طریق ہائے کار کی بنیاد مناسب مذہبی اصولوں ہی پر ہے۔

نشاۃ ثانیہ کے آخری ایام سے لے کر خدا کا تصور، ہر انسانی روح کے لیے ارفع و اعلیٰ اہمیت اختیار کر گیا ہے، اور لامتناہی فضا سے بیٹھ سے منسلک کر دیا گیا ہے۔ آگنیٹینس لویولا کا خدائے برتر قوت روحانی لوٹر اور بانخ کے ہاں بھی صفات عالیہ سے متصف تصور کے طور پر موجود ہے۔ اب خدا کو سینٹ فرانس آف اسیسی کی طرح باپ نہیں سمجھا جاتا، نہ ہی بلند محرابدار گرجوں کا باپ۔ بلکہ ایک ہر جگہ حاضر و ناظر

محافظ، رحیم و کریم خدا، جسے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ رومی تصاویر مثلاً "جیانو اور سٹیفن لوچز کی تصاویر کے حسن میں اس کا جلوہ نظر آتا ہے، مگر وہ صرف ایک غیر مجسم حسن ہے۔ ناقابل تصور، غیر مادی جو لامتناہیت میں غیر مرئی ہونے کے باوجود مصروف عمل ہے۔ اس کی شخصیت کے تمام آثار اس کی تجرید میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ وہ ایک ایسی روحانی قوت ہے جس کا جلوہ مزا میری موسیقی کے ایسے اسالیب میں دیکھا جا سکتا ہے جو اپنی قوت سے مصوری کے شاہکاروں کو تحلیل کر کے پس پردہ ڈال دے۔ اللہ تعالیٰ کے متعلق ایسا احساس مغرب کے سائنسی تصور عالم میں مطالعہ فطرت بیدار ہوا۔ جو تجربات نے پختہ کیا۔ لہذا اس کے نظریات اور طریق کار کلاسیکی تصورات سے بالکل مختلف صورت اختیار کر گئے۔ وہ قوت جو کیت کو متحرک بناتی ہے، یہ وہی ہے جسے مائیکل اینجیلو نے سسٹن کے گربے میں نقش کا روپ دیا۔ یہی وہ تصور ہے جسے ہم طرف روز افزوں گرجا گھروں میں، ڈیلا پورٹزا کے پیش منظروں میں اور بینک شرز سے لے کر انھارویں صدی کے گرجا گھروں کی موسیقی میں ملاحظہ کرتے ہیں۔ یہی تصور ٹیکسیر کے ہاں الیوں میں عالم نکون کے مظاہر کو لامتناہی وسعت سے سرفراز کرتا ہے۔ کلیلو اور نیوٹن نے بھی اپنے اپنے تصورات اور دستور العمل میں اسی کو اختیار کیا۔

خدا کا لفظ رومی گرجوں کی بلند محرابوں یا ملبورن کے صومعات اور سینٹ گیلان کے شامی باسلیق اور جسوری روم کے مندروں میں گویا رہا ہے، مگر فادستی گرجاؤں کے کردار کے مطابق یہ جنگلوں میں بھی موجود ہے۔ باسلیق کی چوڑی چھتوں کے مقابلے میں ستونوں کی جلی جو اپنی بنیادوں پر خود کمتنی افراد کی صورت میں فضائے بیضا میں استادہ ہیں، زمین سے اٹھتے ہوئے انفرادی ستون اور ان کے جہرمت درختوں کی شاخوں کی طرح فضا میں پھیل جاتے ہیں۔ وسیع کھڑکیاں جو دیوار کو کئی حصوں میں منقسم کر دیتی ہیں، اور عمارت کے اندرونی حصے کو پراسرار روشنی سے منور کر دیتی ہیں۔ یہ تعمیری حقائق ہیں۔ اس عالمی احساس کا منظر ہیں۔ جن کا نور پہلی دفعہ شمالی میدانوں میں ظاہر ہوا اور تمام جنگلات کو منور کر گیا۔ ایک خزاں زدہ جنگل اپنے پراسرار تنگی نقوش کے ساتھ، پتوں کی دائمی سرسراہٹ، جو انسانوں کے سروں پر صدا خیزی کرتے رہتے ہیں۔ ان کی شاخیں تنوں کی وساطت سے زمین کے ساتھ اپنا رابطہ استوار رکھتی ہیں۔ ذرا رومی آرائش اور اس کی جنگلات کے نظاروں سے وابستگی کا دھیان کریں۔ لا محدود، تنہا، شفق، جن کی بدولت تمام مغربی نقاشی عمارتوں کی زینت بنتی رہی۔ تاؤتیکہ اسلوب کی توانا صورت ختم ہو گئی۔۔۔۔۔ باروق کے اختتام کے ساتھ ہی بطور روم کا آخری دور۔۔۔۔۔ تو منظم تجریدی خطوط نے طبعی شاخوں، ٹہنیوں، نئے نئے شکلوں اور پتوں پتیوں کی صورت اختیار کر لی۔

سرد و صبور اور چہل کے درخت اپنے مادی اور اقلیدی اثرات کے تحت کبھی بھی لامعظم خلا کی علامت نہ بن سکتے تھے۔ مگر شاہ بلوط کی شاخیں اور شجر لائم شجر بتولا، دقوں سے ہونے والی روشنی کی جھلک جو سائے میں کھپتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور غیر محدود، غیر مجسم اور روحانی نظر آتی ہیں۔ صوبہ کے اونچے اونچے تھے، عمودی رجحان کے ساتھ مخروطی شکل میں اپنی شان دکھاتے ہیں۔ مگر شاہ بلوط تو ہر وقت بے چین اور غیر

مطمن دکھائی دیتے ہیں، اور اپنی چونٹوں سے بھی بلند تر موج پیدا کرتے ہیں۔ دیودار کی بلند شاخیں اپنے تاج میں مربوط اور اوپر اٹھتی ہوئی یوں معلوم ہوتی ہیں کہ بلند یوں پر فتح یاب ہو چکی ہیں۔ اس کا ایک پہلو یہ ہے کہ فضا میں تحلیل ہو رہی ہیں یا پھیل رہی ہیں، اور یہی وجہ ہے کہ شمالی خطوں کی اساطیر میں دیودار کے درخت سے کئی داستانیں منسوب ہیں۔ ان اشجار کی سرسراہٹ کو کسی کلاسیکی شاعر نے محسوس نہیں کیا، کیونکہ یہ تصور شمسِ احساسِ فطرت کے امکان سے بالاتر ہے۔ وہ صرف ان سوالات تک محدود رہے، 'کب؟ اور کہاں؟ اور اس طرح ان کو لامتناہیت میں شامل کرتے رہے اور قضاؤ قدر سے ان کے رشتے استوار کرتے رہے۔ تاریخی اور میثاقی احساس اور سمت کے معیار متعین کرتے رہے۔ جس کے نتیجے میں تشویشناک لمحات میں اضافہ ہوتا رہا اور احتیاط اور تحفظ کی ضرورت پیش آئی۔ جبکہ فاؤسٹی روح مستقبل بعید کی لامتناہیت کی طرف متوجہ رہتی ہے۔ اور اس کی وجہ سے گرجوں میں بچتے والا آرگن اولڑ اور ستار کے نغمات کے ساتھ ہم آہنگی اختیار کر لیتا ہے۔ اس کی نہ کوئی حد ہے اور نہ اس کے لیے کوئی رکاوٹ۔ اور مغربی عبادتی موسیقی میں یہ مزامیر کا بادشاہ ہے۔ گرجے اور موسیقی میں وہی رشتہ ہے، جو مندر اور مورتی میں ہے۔ تاریخ موسیقی میں آرگن کی تخلیق کا باب بڑا دلکش ہے۔ یہ جنگل کی آرزو کی تاریخ ہے اور مغربی خوفِ خدا کے مندروں کی زبان ہے۔ دولفرام دون ایشیاچ سے لے کر نرٹان کی موسیقی تک یہ آرزو بلا ٹکان ٹھہرا رہی ہے۔ اٹھارویں صدی تک مزامیر کی سرس آگن کی سر کے ساتھ منسلک رہی ہیں۔ لفظ "شیوند" جو کلاسیکی حوالے سے مستعمل ہے، بے معنی ہے۔ مگر موسیقی کے نظریات کے حوالے سے بہت اہم ہے۔ روغنی مصوری، فنِ تعمیر اور باروق کی محرک طبیعیات میں بھی اس کی یہی صورت ہے۔ بلند دہلا مضبوط درختوں کے جنگل میں کھڑے ہو کر طوفانِ بادباراں کا نظارہ کریں، تو آپ کو اس کی قوت کا تجربہ ہو جائے گا جو کیت کو حرکت دیتی ہے۔

اس نوعیت کے ابتدائی احساس کے بعد، جو وجود کے متعلق فکر انگیزی کا سامان ہیں، ایک عالمگیر روحانی تصور ابھرتا ہے، جو بتدریج یقین کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ فکر انگیز شعور، خارجی فطرت میں حرکت کا تاثر لیتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو نامعلوم قوتِ حیات کے سامنے ایک اجنبی محسوس کرتا ہے اور اس کیفیت کو بیان کرنے سے قاصر رہتا ہے اور ان اثرات کی اصل کو دیوی دیوتاؤں میں تلاش کرتا ہے۔ یعنی دوسری قوتوں میں بشرطیکہ یہ دیگر قوتیں بھی ذی روح ہوں۔

اس نامعلوم قوت کی بنا پر حیرت، مذہب اور طبیعیات دونوں کا ماخذ ہے۔ فطرت کا سفر اسی طرح حل کیا جا سکتا ہے۔ فطرت (عالم امکان) کو روحانی قوت یا استدلال کی وساطت ہی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس "قوت" سے دونوں تاثرات کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ خوف اور محبت اور تنقید و تحقیق کے جذبے کو فروغ ملتا ہے اور دونوں تجربات مذہبی اور سائنسی وجود میں آتے ہیں۔

یہ مشاہدہ بہت اہم ہے کہ ثقافت کے شعور نے کس زبان سے اپنے دیوی دیوتاؤں کو جنم دیا۔ اور بعض

اہم الفاظ تخلیق کیے۔ اسماء۔۔۔۔۔ یہ انسان کی ذہنی قوت کی تخلیق ہیں اور فطرت کے مشاہدے کی وجہ سے وجود میں آئے۔ (جیسا کہ اس سے قبل بھی بیان کیا جا چکا ہے) کہ تمام فلسفہ، تمام سائنس بلکہ ہر وہ شے جو کسی نہ کسی طرح ادراک سے متعلق ہے، سب کی سب کی = میں ابتدائی انسان کا وہی جادوئے اسماء ہے، جو اس نے اجنبی قوتوں کو موسوم کرنے کے لیے استعمال کیا۔ کسی شے کے درست نام کا اظہار (طبیعیات میں درست تصور) ہی متر ہے۔ دیویاں اور سائنس کے بنیادی تصورات، ابتدائی طور پر اسماء کے اصوات ہی سے وجود میں آئے۔ ان کے ساتھ وہ تصورات وابستہ تھے جو بتدریج حسی طرح پر یقینی ہوتے گئے۔ دیوی دیوتاؤں کا نتیجہ منیات ہے جبکہ تصورات کا نتیجہ عقائد کی صورت اختیار کر گیا۔ بعض اشیاء کے محض نام: جوہر، توانائی، کشش ثقل، علت، ارتقاء وغیرہ بالکل اسی طرح مخصوص معانی کے حامل ہیں: جیسا کہ ہیرس (اناج کی رومی دیوی) کسوس، جانوس اور وینا (آئندہ ان) (رومی اساطیری اصطلاحات)۔ کلاسیکی عالمی احساس کے مطابق اور شمسِ تجربہ حق کی روشنی میں اور ان کے نظام علامات کے مطابق انفرادی جسم ہی کو ٹکویں کہتے تھے۔ اس لیے منطقی طور پر یہ جسم ہی جس طرح کہ روشنی میں نظر آتا تھا۔ اسی کو روح تسلیم کر لیا جاتا تھا۔ تاکہ ٹکویں کی اصطلاح کی ضرورت پوری ہو سکے۔ اور ایسی اشیاء جن کی کوئی شکل و صورت نہیں ہوتی ان کا وجود بھی نہیں ہوتا۔ اس احساس کے تحت (جو اس قدر شدید تھا کہ ہم اس کا تصور بھی نہیں کر سکتے) کلاسیکی جذبے نے ایک نیا تصور تخلیق کر لیا۔ وجود دیگر، لازات (غیر متشکل) یعنی ایسی شے جس کا اپنا کوئی وجود نہیں، محض اصل کا ٹکڑا ہے جو ثانوی اور فرضی شے کی نمائندگی کرتی ہو۔ اس تصور سے کلاسیکی معاشرے میں اعلیٰ طبقے کی حیثیت اور ادنیٰ طبقے کی کم مائیگی کو سمجھنا مشکل نہیں رہتا۔ یعنی دو مختلف گروہ جن میں ایک کے امکانات بہت بلند اور ان کے جسم میں طول کردہ ہیں اور دوسرا طبقہ جس کی اپنی کوئی شناخت ہی نہیں، اگرچہ اسی ماحول سے متعلق ہے مگر اس کی حیثیت ایک الہیاتی ضرورت سے زائد نہیں۔

اس کے برعکس فاؤسٹی عالمی احساس کو حق کا تجربہ ہوتا ہے۔ یہاں پر حقیقی وجود فضائے بسیط کی صورت میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ اس لیے جو کچھ بذریعہ حواس محسوس کیا جاتا ہے اور جسے اہمیت کے لحاظ سے بطور اجتماع کامل قبول کیا جاتا ہے (Das Raumgefühl) ثانوی حیثیت سے محسوس ہوتا ہے۔ جس کی حیثیت قابل اعتراض یا خوش نما ہوتی ہے۔ گویا اس کی شناخت میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے، جسے فلسفی یا ماہر طبیعیات کو دور کرنا ہو گا۔ اس سے قبل کہ وجود کا حقیقی احتجاج معلوم کیا جاسکے۔ مغربی تفکیک کبھی "مکان" کے خلاف استعمال میں نہیں لائی گئی۔ اسے صرف مادی اشیاء کے خلاف استعمال کیا گیا ہے۔ فضائے بسیط ایک ارفع تصور ہے، اس کے لیے قوت ایک کم رتبہ تجریدی تجربہ ہے۔ کیت کا وجود مکان کے متضاد کیت کا مہزون منت ہے۔ کیونکہ کیت وہی ہے جو "مکان" میں موجود ہے، اور منطقی اور طبعی طور پر اس کے وجود کا انحصار مکان ہی پر ہے۔ روشنی کی لہروں کی حرکت کے تصور کو تسلیم کرنے کے بعد، جو روشنی کی توانائی کی ایک صورت تسلیم کرنے کی وجہ سے وجود میں آتا ہے۔ اس کے بالمقابل کیت کا مفروضہ نور آفرس ایٹر کی شکل میں ظاہر ہو گا۔ قوت کی تعریف سے کیت کی تعریف اور کیت کے اوصاف کے نتائج وجود میں آئیں گے (مگر اس کے برعکس عمل نہیں ہو گا) اور ان کے ساتھ ساتھ تمام ضروری علامات کا بھی انکشاف ہو گا۔

مادیت کی اساس کے تمام کلاسیکی تصورات خواہ وہ باہم کتنے بھی مختلف ہوں، حقیقی ہوں یا تصوراتی، ان کو متوقع تشکیل ہی کی صورت حاصل ہو گی، مگر وہ حقیقت معدوم تصور ہو گا جو اپنی شکل و صورت کے مطابق تعریف کے قابل نہ ہو گا۔ یا صرف قریب قریب اوصاف پر مبنی تعریف کا مستحق ہو گا۔ کسی مخصوص نظام فلسفہ میں اس کی کوئی بھی صورت ہو، یہی اصول قائم رہے گا۔ مغرب کے تمام فلسفہ ہائے مادیت، حرکت مستقبل یا حرکت متوقع کا امتیاز کرتے ہیں، جو بلا شک و شبہ نفی ہی کی ایک صورت ہے۔ جس کا دوسرا قطب بلا شک مثبت ہو گا۔ صورت یا عدم صورت، قوت یا عدم قوت، یہ دونوں قسم کے الفاظ واضح طور پر دو ثقافتوں کے تضاد کو ظاہر کرتے ہیں۔ اور ان سے ان کا عالمی تصور اور مزاج واضح ہوتے ہیں۔ آج تک تقابلی فلسفے نے اس حقیقت کو غلط طور پر پیش کیا ہے اور غلط رہنمائی کی ہے۔ اور اس کے لیے مادے کے لفظ کا سارا لیا ہے جو ایک صورت میں تو شکل و صورت اور دوسری میں اساس قوت کا سارا لیتا ہے۔ کوئی بھی دو تصور پوری طرح سے ایک دوسرے سے مختلف نہیں ہو سکتے، کیونکہ یہ خدا کی ذات کے متعلق احساس کا معاملہ ہے، بلکہ اقدار کے مفہوم کا اظہار ہے۔ کلاسیکی دیوتا شکل و صورت میں غیر معمولی ہے، مگر فاضلی ثقافت میں وہ ایک غیر معمولی قوت ہے۔ کلاسیکی تصور شان خداوندی کے مطابق نہیں۔ اس کی شان و شوکت کو روح تسلیم نہیں کرتی۔ شئی احساس عالم خدا کے تصور سے محروم ہے، دوسرا ایسا مادہ پیش کرتا ہے جس کی کوئی صورت نہیں۔ فاضلی ایسی شے کو محروم قوت سمجھتے ہیں۔

(۸)

سائنس دانوں کو یہ فرض کر لینے کی عادت ہے کہ اساطیر اور خدا کا تصور قدیم انسانوں کی تخلیق ہیں۔ اور جوں جوں روحانی ثقافت میں ارتقاء ہوتا ہے، اساطیری تخلیق کی قوت ختم ہوتی جاتی ہے، مگر حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔ اگر آج تک تاریخی صورت برقرار نہ ہوتی، جس میں آج تک کوئی تحقیق و تفتیش نہیں ہوتی تو سائنسدانوں کے مذکورہ نتائج قابل اعتبار ہوتے۔ مفروضہ عالمی اساطیری شاعرانہ صلاحیت مدت ہوئی محدود ثابت ہو چکی ہے، جو محض مخصوص ادوار تک ہی محدود رہی ہے۔ یہ محسوس کیا گیا ہے کہ اس اہلیت نے دنیا کو اپنی روایات، رسوم اور علامات سے بھرپور کر دیا ہوتا۔۔۔۔۔۔ یکساں اور متضاد مختلف الانواع ذخائر کا ذخیرہ لگ جاتا۔۔۔ اس میں کچھ شک نہیں کہ ابتدائی انسان نے اساطیر سازی کا کام کیا۔ مگر یہ صرف اسی دور میں ہوا جبکہ کوئی ثقافت اپنے عروج پر تھی۔۔۔ اعلیٰ اسلوب کی ہر اساطیر اپنے روحانی شعور کے آغاز میں وجود میں آئی۔ یہ اس کی روحانیت کا اولین تخلیقی کارنامہ ہے۔ کسی اور مقام پر اس کا دستیاب ہونا ممکن نہیں۔ مگر اپنے مخصوص مقام پر اس کا ہونا لازمی ہے۔

میں یہ فرض کرتا ہوں کہ کون سے قدیم باشندے، مثلاً "سنائی عہد کے مصری، سائرس سے قبل کے یہود اور پارسی، سیناء کے یہود اور نقل مکانی کرنے والے جرمن ایسے مذہبی تصورات کے حامل تھے، جن کو

بلند پایہ اساطیر کتنا مشکل ہے۔ یہ منتشر اور بے قاعدہ روایات تو ہو سکتی ہیں، جن میں مسالک اور بعض اسماء کا ذکر ہے، یا انھیں مذہبی تصاویر کے منتشر اجزاء کہا جا سکتا ہے۔ مگر ان کی ایسی حیثیت نہیں کہ ان کو الہامی درجہ دیا جا سکے یا انھیں اساطیری مجموعہ قرار دیا جا سکے۔ یہ اساطیر کی بجائے شیخ کا فن ہے، اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان حالات اور روایات کے بیان میں بہت زیادہ احتیاط کی ضرورت ہے۔ جو آج کل مروج ہیں۔ یا وہ جو چند صدیاں قبل مروج تھے۔ یا دکھانے کے طور پر اپنے آپ کو قدیم ظاہر کرتے تھے۔ گزشتہ ہزاروں سالوں میں متعدد ممالک اس دنیا میں کئی بلند پایہ ثقافتوں سے متاثر ہوئے ہیں، جو ان کے لیے اجنبی تھیں، اور انھوں نے قبول کر لیں۔

لہذا عظیم اساطیر کی اتنی عالمی صورتیں موجود ہیں جس قدر کہ قدیم ثقافتوں اور قدیم تعبیرات کے آثار دستیاب ہیں۔ تقدیمات زمانہ، غیر ترقی یافتہ خیالات جو لوگ داستانوں کی جدید تحقیق کا سرمایہ ہیں، مگر رہنما اصولوں کے بغیر اپنے آپ کو ختم کر چکے ہیں اور موجودہ مفروضات کے تحت ہماری توجہ کے قابل نہیں۔ اس کے برخلاف ثقافتی اظہار کے باعث جن کو اس قطار میں شامل نہیں کیا گیا، یہ ہر سر کا دور تھا (۱۱۰۰-۸۰۰ ق م) اور اسی کا ہم مزاج نیوٹانی عہد تھا (۹۰۰-۱۶۰۰) ان دونوں کو رزمیہ کا دور کہا جاتا ہے۔ اور نہ ان سے قبل اور نہ بعد میں دنیا میں کوئی بڑا مذہب ظہور میں آیا۔ ہندوستان اور مصر میں باہم منطبق ادوار ویدوں کا زمانہ اور ابرام مصر کا دور ہے۔ ایک دن یہ دریافت ہو جائے گا کہ مصری اساطیر فی الحقیقت، تیسرے اور چوتھے شاہی خاندانوں کے دور میں اپنے عروج کو پہنچیں۔

صرف اسی پس منظر میں اس مذہبی وجدان کی بیش بہا دولت کا اندازہ کر سکتے ہیں، جو جرمنی کے شاہی دور کی تین صدیوں میں تخلیق ہوئی، اس وقت جو وجود میں آیا وہ فاضلی اساطیر کا سرمایہ تھا۔ اس کے بعد عالمانہ اور مذہبی تصورات کے تحت، یا تو کیتھولک عناصر کو شمال میں کفر سمجھ لیا گیا یا اس کے برعکس ہوا اور اس کے نتیجے میں ہم اس عالمی صورت کو دیکھنے سے قاصر رہ گئے، اور اس کی وسعت اور اتحاد کو محسوس کرنے سے محروم ہو گئے۔ فی الحقیقت ایسا کوئی انفریق موجود نہیں۔ عیسائی حلقے میں یسوعی تبدیلی کا مطلب یکساں ہے، جو ایک تخلیقی عمل ہے، اور اس میں ان قدیم مسالک کا اثر بھی موجود ہے جو نقل مکانی کر کے آنے والے اپنے ساتھ لائے۔ یہی وہ عہد ہے، جس میں کہ مغربی یورپ کی لوگ داستانوں نے اپنی تشکیل اور شناخت حاصل کی۔ اگرچہ ان میں شامل بیشتر مواد قدیم زمانے سے موجود تھا اور بعد میں نئے تجربات کے ساتھ مربوط ہوتا رہا، اور شعوری طور پر یہ جامع اور بہتر ہوتا رہا لیکن اسی عمل کے لیے یہی دور مخصوص ہے۔ نہ اس سے قبل اور نہ بعد کہ اسی میں علامتی معانی داخل کر کے اس کی قوت میں اضافہ کیا گیا۔ انہی داستانوں میں ایڈا کے عظیم خداوند کی داستان شامل ہے، اور راہبوں کی تعریف کردہ منظومات کے متعدد شہ پارے جو زبان زد عام ہوئے۔ ان میں وہ قدیم جرمن بہادریوں کی داستانیں شامل ہیں، جو سیکٹر انڈ اور گڈرون، ڈیٹرچ اور وے لینڈ کے ناموں سے مشہور ہیں۔ قوت کی داستانیں، جو قدیم کیلٹی کمانیوں سے ماخوذ ہیں، جو اسی عہد میں فرانسیسی سرزمینوں پر شہرہ ہو رہی تھیں۔ ان میں بادشاہ آر تھر، گول میز اور مقدس گرائل، ترشان، پرسی

دل اور رولینڈ عام طور پر مشہور ہیں۔ اور ان کے ساتھ جن دوسری کہانیوں کو شمار کیا جا سکتا ہے۔ وہ روحانی معراج سے متعلق ہیں، جن کی نشاندہی تو کم ہوئی ہے مگر ان کے اثرات نہایت گہرے ہیں۔ مصائب مسیح کی داستانیں، کیتھولک قصص الاولیاء جن میں زیادہ تر دسویں اور گیارہویں صدی کی تخلیق ہیں۔ جن میں کنواری کی کہانیاں اور روج، سیالڈ، سیورین، فرانس، برنارڈ اور اوڈیلیا نامی بزرگوں کی کہانیاں مشہور ہیں۔ اوریا کی داستان ۱۲۵۰ء میں نظم کی گئی۔ یہی وہ دور تھا جس میں داستان سرائی پر بہار آئی۔ اس میں رزمیہ اور بزمیہ دونوں طرح کی شاعری شامل تھی۔ شمال کے عظیم دیل ہالا دیوتا اور چودہ مدگاروں کی اساطیر جنوبی جرمنی میں ایک ہی دور میں وجود میں آئیں۔ انھیں کے ساتھ رینا روک کی تخلیق ہوئی۔ دیوتاؤں کی شوق، دلیسپا میں ہمیں جنوبی جرمنی کی عیسائیت کی جھلک ملتی ہے۔ یہ عظیم اساطیر بہادرانہ کارناموں کی منج پر ابھرتی ہوئی قدیم ثقافت کا بیان کرتی ہے۔ یہ دونوں داستانیں دو چھوٹی چھوٹی ریاستوں سے متعلق ہیں، جن میں سے ایک مذہبی پجاریوں اور دوسری شرفاء کے پس منظر کا بیان کرتی ہے۔ یہ گرجاؤں اور قلعوں میں تو بہت دہرائی گئیں، مگر رہنما میں مقبول نہ ہو سکیں۔ جہاں پر کہ سادہ دل انسان صدیوں سے اپنے نسب ناموں کے ساتھ رہ رہے ہیں۔ انھیں کو وہ پریوں کی داستانیں مقبول عام اعتقادات یا توہمات سمجھتے ہیں، مگر انھیں ان کی زندگی کے اعلیٰ تخلیقات سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔

دیل ہیلا کی تاریخ سے بڑھ کر ان مذہبی تخلیقات کے مطالب کہیں اور اس وضاحت سے بیان نہیں ہوئے۔ یہ قصور ابتداء میں جرمنی سے متعلق نہیں تھا۔ وہ قبائل جو نقل مکانی کر کے آئے تھے، وہ بھی اس سے لاعلم تھے۔ ان داستانوں نے اپنی موجودہ شکل اس دور میں اختیار کی جب ان کی ضرورت محسوس کی گئی اور شعوری طور پر مغربی سرزمین میں عوام نے نئی زندگی اختیار کی۔ لہذا یہ داستان اولیس کی ہم عصر ہے جو ہومر کی تخلیق ہے اور کسی حد تک جرمن ویلہ سے مشابہ ہے۔ مزید برآں یہ صرف دو بلند پایہ ریاستوں کے لیے ہے، جہاں پر کہ دیل ہیلا حرکت و دوزخ سے ظاہر ہوا۔ عام عقیدے کے مطابق دوزخ کی آبادی مردوں پر مشتمل ہے

فاؤستی دنیا میں اساطیر اور نسب ناموں کا اتحاد ان کی علامات اظہار پر بالکل منطبق ہوتا ہے اور آج تک اس کا احساس نہیں کیا گیا۔ اس کے باوجود سیکفرائڈ، بالڈور، رولینڈ اور بادشاہ کرائسٹ ہیلی اینڈ ایک ہی شخصیت کے مختلف نام ہیں۔ وال ہالا اور ابوالون، گول میز اور گرل عیسائی فوجداروں کی شرکت مریم، فرکرز اور فراؤہول کا ایک ہی مطلب ہے۔ اس کے برخلاف مواد اور عناصر کا خارجی خاکہ جس پر اساطیری تحقیق نے بلاوجہ طاقت صرف کی ہے۔ ایک ایسا مسئلہ ہے جس کی اہمیت دیوی دیوتاؤں کے قصور سے آگے نہیں بڑھتی۔ عالمی احساس کی ابتدائی صورت خالص ارضی اور غیر شعوری تشکیل کی ہے۔ یہ قابل تبدیل نہیں، جو کچھ ایک قوم دوسری قوم سے حاصل کرتی ہے، وہ یا تو تبدیل شدہ صورت ہے، یا احترام کے باعث نقل۔ وہ اس کے اپنے احساسات پر ایک لباس، پردہ یا نقاب ہے۔ یہ دوسری قوم کا من و عن احساس نہیں ہو سکتا۔ قدیم کیلنگ اور جرمن اساطیری مقاصد کو کلاسیکی داستانوں کے ذخیرے کے طور پر سمجھنا چاہئے، جو راہبروں

نے اکٹھا کر رکھا ہے، اور مغربی کلیسیا نے بھی اسے شرقی عقائد کے طور پر قبول کر رکھا ہے۔ یہ وہی مواد ہے جس کی بنا پر مغربی فاؤستی ثقافت نے اپنے تعمیری فن کی بنیاد بنایا۔ قطع نظر اس امر کے کہ یہ اساطیر کس کی دسات سے ان تک پہنچیں۔ وہ عام افراد تھے یا مشنری یا پجاری تھے۔ ان حالات کی بھی پروا نہیں کی گئی جن کے تحت عیسائی تصورات نے اپنی تشکیل کی اور وہ آزادانہ روش اپنائی، جس کے تحت انھیں بہرہ حیات سے سرفراز نصیب ہوئی۔

عرب اور مغربی کلاسیکی ثقافت میں اساطیر کا زرخیز زمانہ ہماری توقع کے مطابق سکون اول، بحیثیت دوم اور متحرک سوم ہے۔ ہیئت کی ہر تفصیل کا معائنہ کریں اور کلاسیکی دور کے مغربی روسیے کا جائزہ لیں، جو عمل پر مبنی ہے۔ کلاسیکی ہونے کے باوجود مانت سے متاثر ہے۔ اس حواسیت کا ذخیرہ اختتام پذیر ہے اور عبادت گزاری میں اس کا مرکز نقل حسی طور پر متاثر مسالک پر قائم ہے۔ جبکہ شمال میں یہ ”مکان“ ہے جس میں قوت اور مذہبی شعور غالب ہے، اور رنگ عقائد کی حکومت ہے، جو ان روح کی یہ قدیم تخلیقات سے ہم پتہ چلتا ہے کہ اولیسپا کے پیکران اور مجسمات اور ڈورک مندروں کی مانت میں اور باسلیق گنبدوں میں، خدا کی روح میں، نقش و نگار میں، اول ہلا اور مریم کی اساطیر میں، اور بلند آہنگ مزامیری موسیقی میں یکسانیت کا عنصر موجود ہے۔

عرب دنیا نے اپنا اساطیری ذخیرہ کئی صدیوں یعنی ییزر اور قسطنطین کے مابین کے دور میں تیار کیا۔ اس میں بے شمار مسالک، نظریات اور داستانیں موجود ہیں، جنہیں ہم آج شمار بھی نہیں کر سکتے۔ قطعی عقائد جن کا تعلق شای بدل دیوتا سے ہے۔ اسی طرح آئی کس اور ستر اوج باہلی تھے مگر شای انھیں اٹھا کر لے گئے اور انھیں اپنا بنا لیا۔ الہامی کتب، قواعد اور قوانین حواری، کشف پوحا، حیران کن پیش گوئیاں، عیسائی، پاری، یودی، نوافلاطینی، مانی داستانیں، فلکی ملائکہ، بزرگوں کی ارواح اور گیانی دھیانی روایات میں مصائب کی داستانیں اور عیسائی اقوام کے رزمیے جو حضرت عیسیٰ (علیہ السلام) کے بچپن اور حواریوں کے اعمال اور زرتشتی داستانوں میں جو ان کے ہم عصر ہی تھے، ہمیں قدیم عرب داستانوں کے ہیرو نظر آتے ہیں۔ جب ہم کلاسیکی دور میں اچیلز اور فاؤستی ثقافت میں سیکفرائڈ اور پرسی وال کا مشاہدہ کرتے ہیں، تو ہمیں قدیم عرب اساطیر کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ گیتھ ہی مین اور گول کوٹھا کے منظر یونانی اور جرمن نسب ناموں اور رزمیہ داستانوں کے پہلو بہ پہلو استادہ نظر آتے ہیں۔ یہ مجوسی بصیرت بلا اشتباہ قریب المرک کلاسیکی تہذیب کے زیر اثر پروان چڑھی۔ اگرچہ کلاسیکی تہذیب اپنی روح تو اس ثقافت کے حوالے نہ کر سکی مگر اپنی ہیئت نقل کر گئی۔ زمانہ حال میں یہ فیصلہ کرنا ممکن نہیں کہ حضرت عیسیٰ (علیہ السلام) سے قبل شعی ثقافت نے قدیم مجوسی ثقافت کو کیا دیا مگر آگسٹائن کے دور میں جب عیسائی ثقافت اپنی جڑیں مضبوط کر چکی تو یہ قدیم منابع سے بہت کچھ حاصل کر چکی تھی۔

نیتھ "کلاسیکی انسان پرستی کا اپنا اسلوب ہے۔ جو اپنے احساس عالم کے مطابق تصورات کی مختلف صورت میں اظہار کرتا ہے۔ اگر کوئی سلی روابط یا ایک جتنی ہو بھی وہ واضح نہیں ہوتی۔ خدا کا ایسا وجود جو ناقابل شناخت ہو، تاریخ میں صرف ایک بار وجود میں آیا، اور یہ ایسی ثقافت میں تھا، جس نے عریاں مجسمے تراش کر انسان ہی کو فن کا واحد موضوع بنا دیا۔

فطرت کا تصور کلاسیکی انسان نے قائم کیا۔ یعنی مجسم اشیاء کا جن کی اپنی مخصوص شکل و صورت ہو، مجموعہ، اس کی ماسوائے اس کے اور کوئی تعبیر کی نہیں جاسکتی۔ دونوں نے محسوس کیا کہ یسوع کا دعویٰ یا ہوسے کو خدائے واحد تسلیم کر لیا جائے، کسی حد تک کافرانہ ہے۔ رومیوں کے نزدیک ایک خدا کو تسلیم کرنے کا مطلب دوسرے خداؤں کا انکار تھا۔ اور اس تصور کے نتیجے میں رومی اور یونانی دونوں قسم کے فلسفیوں کو سخت ناپسند کرتے تھے، جو ایک خدا یا دہریت کی تبلیغ کرتے تھے۔ دیوتا مجسم ہیں اور ماہرین ریاضی، ماہرین قانون، اور شاعروں کی طرح ہیں۔ جسم کا ہونا دیوتاؤں اور انسانوں دونوں کے لیے ضروری تھا۔ توحید سے زیادہ اجنبی شے ان کے لیے اور کوئی نہیں تھی اور مرکزی قرب کے بغیر کسی کا وجود ممکن نہ تھا۔ کوئی شے تما اور خود کتنی نہ ہو سکتی تھی۔ اس لیے وجود کے لیے لائنای مرکزی قرب ناگزیر تھا۔ یہ ایک بے حد اہم تصور ہے اور تمام دنیا کے مشرکین اپنے دیوتاؤں کے وجود کی تائید میں اسی سے کام لیتے ہیں۔ ہیلوس نصف شرقی رہوڈس میں کی جاتی تھی اور سلیٹن کسی مسلک کے پابند نہ تھے۔ دونوں کے دیوتا فنی اظہار کا ذریعہ تھے (یہی وجہ ہے کہ ہور کے قدیم دور میں پیکر ان ہی اہمیت کے حامل تھے)۔ یہی عنصر اظہار کہ وارد اساطیری ادب میں شمار ہو گا اور عوامی داستانوں میں شامل نہیں کیا جاسکے گا۔ قدیم رومی مذہب جس میں کلاسیکی عالمی احساس مخصوص تقدس کے ساتھ بیان کیا جاتا تھا۔ نہ تو ہونج، نہ چاند، نہ طوفانوں نہ بادلوں کو دیوتا تسلیم کرتے تھے۔ جنگل کے اثرات، احساس تھائی، طوفان بادوباراں، کف بحر، فاؤستی انسان کے تصور فطرت پر کلی طور پر مادی تھے (فاؤستی ثقافت سے ما قبل سیلٹ اور ٹیٹان بھی اسی تصور کے قائل تھے) اور اپنی اساطیر میں ان کا ذکر کرتے تھے، مگر ان عناصر کے حلق کلاسیکی انسان نے کسی قسم کا تاثر قبول نہیں کیا۔ وہ صرف جامد اشیاء سے محبت کرتا تھا۔ چولے، دروازے، گنبد اور مزدور زمینیں ہی اس کی توجہ کا مرکز تھیں۔ وہ مخصوص دریا اور وہ مخصوص پہاڑی ہی اس کی نگہیں میں اہمیت کی حامل تھیں، کلاسیکی اساطیر کے مطالعے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہر وہ شے جو قاصط کی دوری، لامحدودت غیر مجسم ہونے یا بدیں وجہ مکان (فضائے بیض) یا فطرت کی روحانی شناخت کا مظاہرہ کرے۔ ان کی اساطیر سے خارج رہتی ہے۔ لہذا اس امر میں حیرانی کی قطعاً کوئی گنجائش نہیں کہ بادل اور شفق جو باروقی مناظر فطرت کی جان ہیں، کلاسیکی ثقافت سے کلی طور پر غائب ہیں۔ اور ان کی دیواری نقاشی میں کسی پس منظر کا کوئی وجود نہیں۔ قدیم دیوتاؤں کی لامحدود تعداد ہر درخت، ہر موسم بہار، ہر گھر، بلکہ گھر کا ہر حصہ ایک دیوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہر مادی شے کا آزادانہ وجود ہے، اور اس لیے فعالیت کے لحاظ سے بھی کوئی کسی کے زیر حکم نہیں۔ ہر دیوتا اپنی

شخصی اور فاؤستی تصورات فطرت کی علی الترتیب بنیاد دو متضاد علامات پر ہے: ایک واحد شے اور وحدانی مکان جس کا اظہار ان کے ہاں ہر سیاق و سباق میں ہوتا ہے، اولیمپس اور ہیڈلیس مکمل طور پر مخصوص ضرورت کے مقامات ہیں، جبکہ یونوں کی حکومت اور جن بحوثوں اور وال ہالا، اور تعلیم میں سے ہر ایک کم و بیش فضائے بیض کا ساکن ہے۔ قدیم رومی مذہب میں مادر ارض، مادر کبیر نہیں، بلکہ اس سے مراد سامنے والی زیر کاشت زمین ہے۔ فانوس ایک قسم کی گھڑی ہے اور دولٹور نوس ایک دریا کا نام ہے۔ میرس ایک چج کا نام ہے اور کنسوس سے مراد فصلوں کی برداشت ہے۔ ہورلیس سے مراد ایک سچا رومی ہے، جو خشک بادلوں کے زیر سایہ مشتری سے محو کلام ہوتا ہے۔ ان تمام بیانات میں کہیں خدا کا یا کسی عبادت گاہ کا ذکر نہیں، کیونکہ اس سے اس کے کلام کی تکرار ہوتی۔ اگرچہ بہت مدت کے گزرنے کے بعد رومی اور یونانی دونوں بت پرستی کے مخالف ہو گئے، کیونکہ امتداد زمانہ کے ساتھ ان کا فن نقش گری اور پیکر تراشی تجریدی ہوتا گیا اور عام عقائد سے منحرف ہو کر فلسفے کے زیر اثر آگیا۔ مکان میں جانوس دروازے کا دیوتا ہے۔ دینے سچا چولے کی دیوی ہے، یہ دونوں خدمات باقاعدہ اور دیوی دیوتاؤں کے دائرہ کار سے آزاد ہو گئیں۔ یونانیوں کا دریائی دیوتا (پہیلیس کی طرح جو تیل کی طرح نظر آتا ہے) بظاہر ایک دریا تھا، نہ کہ کوئی دریا کا باسی۔ پان اور سٹار کھیت اور دادیاں ہیں، جو دہر کی دھوپ میں اپنا وجود پاتی ہیں۔ دریا اور ہمہ وریاد درخت ہیں، جو مختلف مقامات پر پائے جاتے ہیں اور بعض مقامات پر بعض درخت اونچے اونچے تھے اور ان کا احترام کیا جاتا تھا۔ انھیں ہار پسنائے جاتے تھے اور انھیں تحائف پیش کیے جاتے۔ اگرچہ ان کے مخصوص نام موجود نہ تھے۔ اس کے برخلاف کوئی مقامی مواد اس نوعیت کا دستیاب ہوا ہے، جس میں ان بحوثوں، یونوں، چیلوں یا جنوں کے متعلق کچھ مذکور ہو یا مردہ افراد کی ارواح کا ذکر ہو، جو رات بھر گشت کرتے رہتے ہیں۔ جبکہ تآیاد ذرائع ہیں۔ نکسی بوڈمی ساتھ ہے، اور روح اشجار اور براؤنی وہ ارواح ہیں، جو ذرائع اشجار اور مکانات کی پابند ہیں، اور اس آرزو میں ہیں کہ وہ بھی ان سے آزاد ہو کر آزادی سے سیاحت کریں۔ یہ صنعتی پیکر تراشی سے بالکل مختلف تصورات ہیں اور ان میں احساس فطرت کا ظہور قطعاً مختلف ہے۔ کیونکہ یہاں تجربہ اشیاء مختلف نوعیت کا ہے۔ ایک پری۔۔۔۔۔۔ جو موسم بہار کی علامت ہے۔ وہ اس وقت انسانی صورت اختیار کرتی ہے، جب وہ کسی خوبصورت گڈریے کو دیکھتی ہے مگر نکسی ایک شہزادی ہے جو سحر زدہ ہے اس کے سر پر نیلوفر کے پھول ہیں۔ جو اس نے بادلوں میں لگا رکھے ہیں۔ وہ نصف شب جھیلوں اور ذخائر آب سے باہر نکلتی ہے، جہاں اس کا ٹھکانہ ہے۔ قیصر بار بوسا قوہ خانوں میں بیٹھا ہے اور شہزادی زہرہ سرائے میں۔ اس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فاؤستی دنیا نے ہر اس شے سے نفرت کی ہے جو مادی اور ٹھوس ہو۔ بعض اشیاء پر ہمیں شبہ ہوتا ہے کہ ان کا تعلق دوسری دنیا سے ہے۔ ان کی موٹائی اور درشتی محض ظاہری ہوتی ہے۔ یہ ایسی صفت ہے جس کا وجود کلاسیکی اساطیر میں ممکن نہ تھا، کیونکہ یہ اس کے لیے تباہ کن ہوتی۔ کچھ لوگ یہ قبول کرتے ہیں کہ مردہ انسانوں یعنی ارواح کو ٹھوس اشیاء یعنی چٹانوں اور پہاڑیوں میں دیکھنے کی قدرت حاصل ہوتی ہے۔ اور وہ ان کی گہرائی تک جھانک سکتے ہیں۔ کیا یہ صرف ہمارے طبیعیاتی نظریات کے راز

ہائے دروں کی خفیہ غشا نہیں؟ یا یہ کوئی نیا مفروضہ نہیں؟ کسی اور ثقافت میں پہاڑوں چشموں اور جھیلوں کے متعلق اس قدر داستانیں موجود نہیں ہیں جن میں زیر سطح زمین کے رازوں اور ایسے مقامات 'باغات کا بیان کیا گیا ہو۔ جہاں کوئی مختلف مخلوق آباد ہو۔ فادستی احساس فطرت نے تمام ایسی مدرکہ مانت سے انکار کر دیا ہے۔ جس کے سلسلے میں کہ ارض پر کچھ بھی موجود نہ ہو اور اس کا حقیقی وجود صرف غلامیں ہو۔ پریوں کی داستانیں فطرت کی مادی حالت کو اس طرح تحلیل کر دیتی ہیں جس طرح کہ رومی اسلوب نے جبری کیت کو گرجا گھروں میں تحلیل کر دیا اور بوٹھوں اشکال میں تبدیل کر دیا۔ اشکال اور خطوط کا یہ سرمایہ ہر وزن کو اپنے جسم سے علیحدہ کر دیتا ہے اور کسی قسم کی حد بندیوں کو قبول نہیں کرتا۔

روز افزوں اثر دیتے ہوئے زور بیان سے جو کلاسیکی ثقافت نے انسان پرستی اور مانت انفرانت اور اس سے متعلق دیوی دیوتاؤں پر صرف کیا وہ ان کے خداؤں سے ظاہر ہوتا ہے۔ کیونکہ کلاسیکی انسان کے لیے مصروف فوٹیشیوں اور جرموں کے خدا جیسا کہ ان کی اشکال کا تصور کیا جا سکتا ہے۔ وہ بھی ویسے ہی حقیقی تھے جیسا کہ ان کے اپنے خدا۔ اس کے ذخیرہ اصطلاحات میں کوئی ایسی اصطلاح موجود نہیں جو کسی اور نوع کے خداؤں کے لیے مقرر ہو۔ اس کے عالمی احساس میں یہ تصور ہی موجود نہیں اور ایسا بیان ہی سرے سے بے معنی ہے۔ جب اس کا ان ممالک سے رابطہ پڑا جن کے دیوی دیوتا ان سے مختلف تھے۔ اس نے ان کا بھی احترام کیا۔ دیوتاؤں کی وہی حیثیت تھی جو انسان یا شہروں کی ہوتی ہے۔ گویا اقلیدی اجسام کو مقام مل گیا ہے۔ وہ قریب ہی تھے 'فضائے بسیط کے باسی نہ تھے۔ اگر بائبل کا باشعور کہیں عارضی قیام کرتا اور زائوس یا اپولو بہت دور ہوتے تو یہ اس کے لیے معقول وجہ تھی کہ وہ مقامی دیوتاؤں کی پرستش کر لیتا۔ "تحویل کردہ عقیدت برائے دیویان نامعلوم" کا یہی مطلب ہے۔ اس جملے سے پال کو مجوسی فلسفہ توحید کو سمجھنے میں مشکل پیش آئی۔ یہ ایسے دیوتا تھے جن کے نام یونانیوں کو معلوم نہ تھے مگر بڑی بڑی بندرگاہوں پر غیر ملکی ان کی پرستش کرتے تھے (پیرائس، کور، سم، وغیرہ) اس لیے ان کو یہ حق حاصل تھا کہ یونانی ان کی پرستش اور احترام کریں۔ رومیوں نے اس کا ذکر کلاسیکی وضاحت سے اپنے قانون میں کیا ہے اور اس کے لیے ایک واضح طریق کار طے کیا ہے۔ مثال کے طور پر عمومی حکم احضار۔ چونکہ کائنات مجموعہ اشیاء ہے اور دیوتا بھی اشیاء ہی ہیں ان کو ان کا عمومی استحقاق ملنا چاہیے۔ یہ استحقاق و احترام ان دیوتاؤں کو بھی حاصل تھا۔ ان میں وہ دیوتا بھی شامل تھے جن سے عملی یا تاریخی طور پر رومیوں کا کوئی تعلق نہ تھا۔ اگرچہ وہ ان کو جانتے نہ تھے یا وہ ان کو اپنے دشمنوں کے دیوتاؤں کے طور پر جانتے تھے۔ مگر وہ دیوتا تو تھے۔ پس وہ ان کے خلاف تصور بھی نہیں کر سکتا تھا۔ مقدس آیت لاؤی ۸-۹-۶ کا یہی مطلب ہے۔ رومی باشندے یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ان کے دیوتاؤں کا دائرہ صرف ایک عبوری مدت کے لیے محدود ہے اور ان کا ان کے ناموں کے ساتھ ذکر کرتے ہوئے وہ اپنی عبادت ختم کر دیتا ہے تاکہ دوسروں کی حق تلفی نہ ہو۔ اس کے مقدس قانون کے مطابق کسی غیر ملکی علاقے پر قبضہ اس علاقے کی تمام مذہبی اوسہ واریاں بھی روم کو منتقل کر دیتا ہے۔ اسی طرح دیوتاؤں کی تقدیس بھی منتقل ہو جاتی ہے۔ منطقی طور پر کلاسیکی دیوتاؤں کے متعلق حساسات بھی اس میں شامل ہیں۔ کسی دیوتا کو تسلیم کر لینا اس کے مسلک کی قبولیت سے بالکل علیحدہ تصور

ہے۔ چنانچہ دوسری بیونی جنگ میں مادر عظیم پے لی نس کو روم میں بطور سپہ سالار استقبال دیا گیا۔ مگر اس کے ساتھ جو بیماری آیا تھا۔ جس کی شکل و صورت بالکل غیر کلاسیکی تھی، وہ اپنی عبادت پولیس کی نگرانی ہی میں بجلا لاتا رہا۔ نہ صرف رومی بلکہ غلام بھی منع کر دیے گئے تھے کہ اس کی عبادت گاہ میں داخل نہ ہوں، ورنہ مقررہ جرمانہ ادا کرنا ہو گا۔ دیوی کے استقبال سے کلاسیکی آبادی خوش ہو گئی، مگر اس کے ذاتی کردار کی وجہ سے رسوم و رواج کی خلاف ورزی ہوئی۔ ایسے معاملات میں مجلس قانون ساز کا رویہ غلطی سے پاک رہا۔ اگرچہ عوام جن میں مشرقی اثرات کی کمی نہ تھی، ان مساک کو پسند کرتے تھے اور شای دور میں فوج پر یہ اثرات نمایاں ہو چکے تھے۔ بیشتر فوجی (بلکہ ان کا سردار بھی) مجوسی عالمی احساس کے حامی تھے۔

اس سے یہ سمجھنا آسان ہو گیا ہے کہ محکم ممالک کے ممالک کس طرح رومیوں کے مذہب میں داخل ہو گئے تھے۔ مگر اس موقع پر یہ ذہن نشین رہنا چاہئے کہ کلاسیکی اور مشرقی عجائبات میں فرق تھا اور ان میں صرف سطحی مشابہت تھی۔ رومی بادشاہوں کی عبادت یعنی زندہ شہزادوں کا احترام اور مردہ شہنشاہوں کا بطور دیوتا مقام، بادشاہوں کے عمومی احترام سے ایک بالکل مختلف معاملہ تھا۔ قانون کے مطابق شای عفت و سلی اشیاء کی ایک اہم روایت تھی (بالخصوص ایران میں) بعد کے دور میں خلافت کا احترام جو بغداد اور قسطنطنیہ میں مروج رہا۔ اس سے ذرا مختلف معاملہ ہے۔ فی الحقیقت یہ عوامل اصل صورت احوال سے مختلف ہیں۔ اگرچہ انھیں کتنا ہی علامتی رنگ دینے کی کوشش کی جائے لیکن مشرقی ممالک میں یہ روایات قائم تھے۔ روم میں بھی یہ کلاسیکی روایت بلا اختلاف جاری رہی۔ اور اس میں کوئی کی جیٹی دیکھنے میں نہیں آئی۔ لائی سینڈر اور سب سے بڑھ کر سکندر نہ صرف خوشامدیوں نے دیوتا بنا لیے تھے اور عوام بھی اس پر یقین کرنے لگے تھے۔ یہ اقدام کسی کی تقدیس کو تسلیم کرنے کے بعد وجود میں آتا ہے۔ اشجار، جھاڑیوں، چاہات اور بچوں کو مجبور بنانے کا رواج اسی طرح ہوتا ہے۔ کوئی غیر معمولی شخص پہلے ہیرو بنتا ہے اور پھر دیوتا بن جاتا ہے۔ اس معاملے میں بھی دوسروں کی طرح جس شے کا احترام کیا گیا۔ وہ کسی نہ کسی صورت میں ہر حال میں مکمل تھی۔ اگرچہ اس کا تعلق اسی دنیا سے تھا، الاک یا عالم روحانی سے اس کا کوئی تعلق نہ تھا، مگر مفروضات کو حقیقت بنا لیا گیا۔ روم میں روزمرہ کی مشادرت نے جیو پٹر کیسی ٹولائی نس کی فتوحات کو غیر معمولی مقام دیا اور ابتدائی ایام میں اس کے بازو، چہرے پر سرخ رنگ لگا دیا، تاکہ قدیم تراشیدہ بیکران سے اس کی مشابہت میں اضافہ ہو جائے اور ان کی دیوتائی قوتیں اس کے قبضہ قدرت میں آجائیں۔

(۱۰)

شای دور کی پہلی نسل ہی میں قدیم بت پرستی بدرجہ تحلیل ہو گئی۔ اگرچہ اس میں ہیروئی اثرات یا اساطیری رسوم و رواج کا کوئی دخل نہ تھا اور مجوسی توحیدی روایات سے بھی یہ لوگ بے برہ تھے۔ خود ان میں ہی نئی روح بیدار ہو چکی تھی۔ اب یہ قدیم روایات کو بھی جدید انداز میں سرانجام دے رہے تھے۔

عام تو قائم رہے مگر دیوتا بدل گئے۔

مجموعی طور پر متاخر کلاسیکی، سلاک بالخصوص آئی سیس اور کائی تیل متھرا اور سول اور میرافیس کی تمام روحانیت مزید مقامی صورتیں بن گئیں نہ رہی۔ قدیم زمانے میں ہر مس پر دیوتا لائی اس کی ایجنٹ شہر کے دروازے پر پوجا کی جاتی تھی، جبکہ اس سے چند قدم دور اس مقام پر جہاں بعد میں ایری، تھیمس کی قبر کی گئی، ہر مس کے مسلک کا مقام تھا، جو انکاؤر کا خاندان تھا۔ رومی دارالخلافہ کے جنوبی کنارے پر جیوپیٹر فیبری کی پناہ گاہ (جس میں نہ صرف ایک دیوتا کا بت تھا، بلکہ ایک مقدس پتھر بھی تھا۔) جو سلی کون یاریک شیش تھا) جو بارش کے دیوتا اور خوشحالی کی علامت تھا۔ اور جب آگسٹس آخر الذکر کے عظیم مندر کا نقش مرتب کر رہا تھا، اور بنیادیں بنا رہا تھا تو وہ مختلف قطعہ زمین کے اس حصے کے متعلق بہت متاثر تھا۔ جس سے اول الذکر کے دیوی دیوتا وابستہ رہے تھے، مگر عیسائیت کے ابتدائی ایام میں مشرقی یا انوکس کی پوجا کی جا سکتی تھی۔ انوکس کی پوجا ہر اس جگہ جائز تھی جہاں دو تین آدمی جمع ہو جاتے، جو اس کے نام لیا ہوتے۔ یہ مختلف دیوتا بتدریج ایک ہی دیوتا کے وجود میں جمع ہونے لگے۔ اگرچہ ہر دیوتا کے مسلک کے ماننے والے اپنے اپنے دیوتا کو پوجتے تھے۔ چنانچہ آئی سیس کے لیے دس لاکھ نام فرض کر لیے گئے۔ اس عہد تک اسماء فرائض مسمیٰ کی ترجمانی کرتے تھے اور ایک ہی جسم یا مقام پر متعدد دیوتا کسی نہ کسی دیوتا کے خطاب ہوتے جن کو مقامی لوگ اپنے ذہن میں رکھتے تھے۔

جب مشرق کی طرف سے مجوسی ثقافت کے اثرات، سلطنت روم میں طوفان کی طرح اٹھ آئے، تو اس کے ساتھ تصور توحید پر مبنی مذہب بھی وجود میں آنے لگے۔ سکندر کے عہد کا آئی سیس، سورج دیوتا جو اوزلین کا پستیدہ تھا (جو پالمیرا میں جل کھاتا تھا) اور متھرا جس کی حفاظت کا ڈائی اولی ٹن (جو فی الحقیقت ایرانی دیوتا تھا اور شام میں تبدیلی نام کے ساتھ معبود بنا رہا) کا مہیج والوں کا بصل سسٹمی سپروس کے نزدیک قابل احترام تھا۔ اس طرح دیوتاؤں کے ایک علاقے سے دوسرے میں منتقل ہو جانے سے ان کی تعداد میں اضافہ نہ ہوتا تھا۔ اس کے برعکس وہ پرانے دیوتاؤں میں نئے کو بھی شامل کر لیتے۔ اور یہ عمل اس انداز سے کرتے کہ ان کا پیکر (شکل و صورت) دوسروں میں حلول ہو جاتی۔ جیسا کہ کیمیا گری نے سکونیات کو تبدیل کر دیا۔ اب تصورات کی جگہ علامات لینے لگیں۔ مثلاً "تیل، بکرا، مچھلی، ٹکون، صلیب سامنے آنے لگے۔ ان میں کلاسیکی آثار کا وجود باقی نہ رہا۔

ان نئی پیکران کی جگہ انسانی احترام و عظمت نے لے لی، جس کے نتیجے میں اسلامی اور بازنطینی امتناع پیکر پرستی کا تصور قائم ہوا۔

مزارجن کے زمانے تک اور شمیوں کے احساس عالم کے سرزمین یونان سے غائب ہونے کے مدتوں بعد تک روم میں ریاستی عبادت میں اتنی قوت آچکی تھی کہ وہ اقلیدی رجحانات کو اپنے اندر شامل کر کے اپنے دیوتاؤں کی تعداد میں اضافہ کر لیتے۔ روم میں اپنے محروسہ ممالک کے دیوتا اور آبادی کو مقامات عبادت ہما

کیے گئے اور ان کے لیے پجاریوں اور ادائیگی رسوم کی منظوری عطا کی گئی اور انھیں اپنے قدیم دیوتاؤں میں ان کی ذاتی حیثیت سے شامل کر لیا گیا۔ اسی زمانے میں مجوسی نقطہ نظر نے اپنے اثر و رسوخ میں اضافے کا آغاز کیا۔ اس امر کے باوجود رومیوں کو اپنے مقام اختیار کا احساس تھا، اور بعض قدیم خاندانوں میں ان رجحانات کی مخالفت بھی کی گئی۔ دیوتاؤں کے پیکر اور جسم لوگوں کے شعور سے محو ہوتے گئے، اور ان کی جگہ ایک برتر داغی دیوتا کا تصور اپنا مقام بنانے لگا۔ جس کی شناخت کے لیے حواس خمسہ کی ضرورت نہ تھی۔ طریق عبادت، تہوار اور داستانیں باہم شیر و شکر ہونے لگے۔ جب ۲۱۷ء میں کارا الحلا نے رومیوں اور غیر رومیوں کے درمیان تمام امتیازی قوانین کا خاتمہ کر دیا اور تمام قدیم دیوتاؤں کی جگہ آئی سیس نے لے لی۔ اور تمام دیویاں اپنے اندر جذب کر لیں، تو وہی روم کی ملکہ دیوی قرار پائی۔ اور اس کی وجہ سے عیسائیت کے ایک خطرناک دشمن اور پادریوں کے خلاف نفرت کا ایک بہت بڑا نشان وجود میں آیا۔ چنانچہ روم ایک مشرقی تمدن کا شہر بن گیا اور شام کا مذہبی ہم سفر تعلقہ قرار پایا۔ اس کے بعد ڈیوچی کے ہافیس، پالمیرا، اور ایڈیرا، سول کے توحیدی عقائد میں تخیل ہونے لگے۔ جس نے خدا کا مقام حاصل کر لیا (اور اس مقام پر اس وقت تک قائم رہا جب تک کہ لی سی سی اس کے نمائندے نے قسطنطین کے روڈو شکست نہ تسلیم کر لی) یہ سلطنت کے سرکاری خدا ہونے کے مقام کا مالک رہا۔ اب وہ دور آگیا تھا کہ مسئلہ کلاسیکی اور مجوسیوں کے مابین نہ رہا۔ کیونکہ عیسائیت کو اب کسی قسم کا کوئی خطرہ نہ رہا تھا، اور وہ ان کے ساتھ کسی حد تک ہمدردانہ رویہ اختیار کر سکتی تھی۔ مگر اب مسئلہ یہ تھا کہ کون سا مجوسی مذہب کلاسیکی سلطنت پر فرماں روائی کرے؟ اب قدیم احساس مناعی کا دور گزر چکا تھا اور واضح طور پر بادشاہ پرستی کا زمانہ بیت چکا تھا۔ پہلے تو مردہ بادشاہ کو ریاستی دیوتاؤں کے حلقے میں لے جایا گیا۔ ۳۲ ق م میں اس مجلس میں قرار داد منظور کی گئی (جو ڈائوس جولس اس نے پیش کی) پھر اس کے لیے پجاری مقرر کیا گیا۔ پھر اس کے پیکر کو اس کے آباؤ اجداد کے مجسمات میں علیحدہ کر دیا گیا۔ اور اس کے لیے تمام کارروائی صرف نجی طور پر انجام دی گئی۔ اور پھر بار کوس اور لی اس کے بعد اس مقصد کے لیے کوئی پجاری متعین نہ کیا گیا (اور اس کے بعد بادشاہ کے لیے کوئی مخصوص عمارت بھی تعمیر نہ کی گئی۔ اس وجہ سے کہ مذہب کے لیے مندر کا ہونا ہی کافی تھا) اس کے بعد کے فرماں روا صرف اپنا خطاب بطور افراد شاہی خاندان ہی استعمال کرتے رہے۔ اس ذہنی ارتقاء نے مجوسی احساس حیات کی فتح کو یقینی بنادیا۔ اس سے یہ معلوم ہو گا کہ قدیم دستاویزات میں اسماء کی کثرت (مثلاً آئی سیس، میکنا، میٹر، جو نو، آسٹریٹ، بیلونا، یا متھرا، سول، انوکس، بیل، اوس) صرف خطابات ہیں یا کسی ایک ہی ذات کے معناتی نام ہیں، جو برتر دیوتا ہے۔

(۱۱)

دہرت ایک ایسا موضوع ہے، جس پر ماہرین نفسیات اور طالب علمان مذہب نے کبھی کوئی قابل قدر تحقیقی کارنامہ سرانجام نہیں دیا۔ اس کے متعلق بہت زیادہ لکھا گیا ہے اور بحث مباحثہ کیا گیا ہے۔ اور اس میں ایک طرف آزاد خیال طبقے نے اور دوسری طرف مذہبی دلولہ انگیزوں نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے۔

مگر کسی نے دہریت کے انواع کے متعلق کچھ نہیں کیا اور اس کا تجزیاتی مطالعہ نہیں کیا، تاکہ اس کا انفرادی اور حقیقی طور پر تاثراتی جائزہ لیا جاسکے اور اس کے لازمی اور شدت آمیز اثباتی علامتی نظام کے متعلق یہ طے کیا جائے کہ یہ مخصوص ادوار تک محدود کیوں رہی ہے۔

کیا دہریت بھی کوئی ایسا دتر یا مندر ہے؟ جو کسی عالمی شعور کی پیداوار ہے؟ یا یہ رضا کارانہ طور پر اظہار ذات ہے؟ کیا یہ موروثی تصور ہے یا لوگ اسے بعد میں قبول کرتے ہیں؟ کیا یہ غیر شعوری احساس کہ کائنات میں خدا کے تصور کی لٹی ہو گئی ہے اور اس کا ایک شعوری تسلسل وجود میں آگیا ہے کہ عظیم دیوتا مرگیا ہے؟ کیا قدیم زمانے میں بھی دہرہ موجود تھے؟ مثلاً "قدیم ڈوری اور رومی عمد میں؟ کیا ایسے لوگ بھی موجود رہے ہیں جو اپنے آپ کو دہرہ کہلانے پر اصرار کرتے ہوں؟ مگر وہ فی الحقیقت دہرہ نہ تھے؟ کیا کوئی ایسے مذہب افراد بھی ہیں جو کلی یا جزوی طور پر دہرہ نہیں ہیں؟

یہ امر متنازع نہیں ہے (یہ لفظ دنیا کی ہر زبان میں موجود ہے) کہ دہریت ایک حقیقی رویہ ہے۔ یہ ایک روحانی تصور سے لاشعری کا اظہار کرتا ہے جس کی قدامت سلسلہ ہے۔ یہ تصور حقیقی عمل نہیں جو مکمل قطعی قوت کا حامل ہو۔ کیا یہ وہی کچھ ہے جس کا یہ انکار کرتا ہے؟ انکار کا طریق کیا ہے؟ اور مگر کون ہے؟

دہریت کو اگر درست طور پر سمجھا جائے تو یہ ایک ایسے روحانی نظام کا مظہر ہے جس نے اپنی تکمیل کر لی ہے اور اپنے مذہبی امکانات کو ختم کر دیا ہے اور اب غیر نامیاتی حالت کی طرف متزلزل کا شکار ہے۔ اسے حقیقی اور زندہ مذہبی تجربات کی شدید آرزو ہے۔ یہ ایک قسم کی روحانیت پسندی ہے۔ یعنی کوئی کسی ایسی شے کی خواہش کرے جو گزر چکی ہے، مثلاً "ثقافت" اور اس لیے وہ ایک ایسا انسان ہوگا جو لاشعری طور پر اپنے احساسات کی تخلیق کر رہا ہو اور وہ اپنی فکری عادات میں کسی قسم کی دخل اندازی نہ کرتا ہو۔ یا اپنے معتقدات کی خود ہی مخالفت کرتا ہو۔

ہم اس معاملے کو اس صورت میں سمجھ سکتے ہیں۔ اگر ہم یہ دیکھ لیں کہ وہ کیا معاملات تھے جن کے تحت عابد و زاہد ہیڈن نے بی تھوون کو دہرہ کہا۔ جبکہ اس نے کسی حد تک اس کی موسیقی سنی تھی۔ دہریت ثقافت کی شام کے وقت نہیں آتی بلکہ تہذیب کی صبح کے ساتھ نمودار ہوتی ہے۔ یہ بڑے بڑے شہروں کی تخلیق ہے۔ یہ ان بڑے بڑے لکھے لوگوں کا عملی مشغلہ ہے جو بڑے بڑے شہروں میں رہتے ہیں اور ان مفادات کو میکانیکی انداز میں حاصل کر لیتے ہیں جو ان کے آباؤ اجداد نے اپنے دور ثقافت میں نامیاتی کاوشوں سے حال کیے تھے۔ جہاں تک کلاسیکی اعتقاد الوہیت کا تعلق ہے۔ ارسطو غیر شعوری طور پر دہرہ تھا۔ یونانی اور رومی روایت مغربی اشتیائیت کی طرح کی دہرہ تھی۔ بدھ مت اور ہندو جدیدیت خدا کے احرام اور اس کا نام لینے کے باوجود دہریت کے قائل ہیں۔

مگر عالمی احساس اور عالمی تصور کا یہ متاخر دور ہماری ثانوی مذہبیت کا آغاز ہوا عالمی سطح پر مذہب کی نفی کی جارہی ہو تو ہم دیکھیں گے کہ ہر تہذیب میں اس کی تشکیل مختلف ہے۔ ایسی کوئی مذہبیت موجود نہیں جس کی طہرانہ مخالفت نہ ہو جو خود اسی مذہب کا حصہ بھی ہو اور اس کا مخالف بھی ہو۔ انسان ہمیشہ سے کائنات کا تذکرہ کرتا رہا ہے۔ جو اس پر محیط ہے اور پوری طرح سے منظم اجرام فلکی سے مزین ہے جسے عالمی شوق یا فضائے بسیط یا مکان کا نام دیا جائے جیسی بھی صورت ہو۔ مگر اب انسان کی مقدس طبیعت کا تجربہ کرنے سے قاصر ہے۔ وہ اس کے متعلق محض لادینی علم رکھتے ہیں۔ جو علت و معلول پر مبنی ہے۔ یا جسے محض میکانیکی انداز میں حاصل کرنے کی خواہش کی جاتی ہے کلاسیکی انداز کی دہریت بھی موجود ہے۔ مغربی اور عرب دہریت بھی ہے۔ یہ تینوں مواد اور معانی دونوں کے لحاظ سے مختلف ہیں۔ نطشے نے ایک متحرک دہریت کی بنیاد اس مقولے پر رکھی کہ "خدا مرچکا ہے"۔ مگر کلاسیکی اور اقلیدی فلسفیوں نے اس کی جگہ یہ کہا ہوتا کہ "وہ دیوتا جو مقدس مقامات پر سکونت پذیر تھے مرچکے ہیں" اس طرح ان کے سکونی اور اقلیدی تصورات کا اظہار ہوتا۔ ایک کا مطلب یہ ہے کہ لاشعری مکان موجود ہے اور دوسرے گروہ کی مراد یہ ہے کہ بے شمار اجسام خدائی (دیوتائی) سرپرستی سے محروم ہو گئے ہیں۔ مگر مردہ مقام اور مردہ اجسام طبیعیات کا موضوع ہے۔ دہرہ اس فرق کے تجربے سے نا آشنا رہا ہے جو طبیعیات کی تصویر فطرت اور مذہب میں ہے۔ زبان اپنی لطافت کی بنا پر دانائی اور ذہانت میں امتیاز برتی ہے۔ تقدم اور تاخر، دینی اور عظیم شہروں کے ساکن اور ان کے مطابق روحانی تجربات۔ ذہانت بھی کسی وقت دہریت کے الفاظ استعمال کرتی ہے مگر کوئی بھی ہر کلائس اور میسر ایکارٹ کو ذہین نہیں کہے گا مگر سقراط اور روسو ذہین تھے۔ مگر عقل مند آدمی نہ تھے۔ اس لفظ میں کوئی عنصر ہے جو بے بنیاد ہے۔ یہ صرف روایتی نقطہ نگاہ اور اشتیائی نظریات کے تحت مخصوص قسم کے ذہین افراد ہیں جو ذہانت کو ایک نا پسندیدہ معاملہ سمجھتے ہیں۔

ہر زندہ ثقافت روحانی طور پر مذہبی ہوتی ہے اور اس کا اپنا ایک مذہب ہوتا ہے۔ خواہ متعلقہ ثقافت کے افراد کو اس کا شعور ہو یا نہ ہو۔ اس کا وجود قائم رہتا ہے۔ یہ قائم ہوتا ہے۔ اپنا وجود رکھتا ہے۔ ترقی کی منزلیں طے کرتا ہے اور اپنی تکمیل کرتا ہے۔ یہی عمل اور جذبہ متعلقہ ثقافت کا مذہب ہوتا ہے۔ یہ کسی ایسی روحانیت کو قبول نہیں کرتا جو لامذہبیت پر مبنی ہو۔ زیادہ سے زیادہ یہ ان کے تصورات کے ساتھ کھیل سکتا ہے۔ جیسا کہ فلورنس کے میڈی سین کے تصورات کے ساتھ کیا گیا۔ مگر عظیم شہروں کا باسی لامذہب ہے۔ ایسا ہونا اس کی حکوین کا حصہ ہے اور اس کی تاریخی حیثیت کی ایک علامت ہے۔ وہ اپنے داخلی غلا کو کتنے صدے سے بھی محسوس کرے اسے مذہب کے تجربے کی کتنی بھی شدید خواہش ہو مگر یہ اس کی قوت اور استطاعت سے باہر ہے کہ وہ یہ تجربات حاصل کر سکے۔ بڑے بڑے شہروں کی تمام مذہبیت اپنی ذات کو دھوکا دینے پر مبنی ہے۔ نیکی کا درجہ جس کے لیے کسی دور میں کس قدر اہلیت ہے۔ اس کا انحصار اس کی قوت برداشت پر ہے۔ کسی شخص میں قوت برداشت کی دو وجوہ ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس کی ثقافت کی رسمی زبان میں کچھ ایسا مواد ہوتا ہے جو خود اس کے ذاتی تجربہ حیات میں خدا سے متعلق ہوتا ہے یا پھر اس کے تجربات ایسے تمام احاسات سے ماری ہو چکے ہوتے ہیں۔

جسے ہم اپنی جدید زبان میں 'روداداری' ایک کلاسیکی اصطلاح کا ترجمہ ہے جو دہریت کے برعکس ہے۔ کلاسیکی مذہب میں دیوتاؤں اور مسالک کی کثرت تھی۔ اور یہ روداداری نہیں بلکہ بدیہی طور پر ایک قدیم شرافت کا معاملہ تھا کہ سب کو تسلیم کر لیا جائے۔ اس لیے اگر کوئی شخص اس اجتماعی روایت کی مخالفت کرتا تو اسے طہر قرار دے دیا جاتا۔ عیسائی اور یہودی اسی جماعت میں شمار کیے جاتے اور ان کے اصول کے مطابق ایسا ہونا بھی ضروری تھا۔ یعنی ان کو دہریہ شمار کیا جاتا اور ہر وہ شخص جس کے عالمی تصور میں خداؤں کی کثرت ایک درست عقیدہ تھا، ان کو طہر سمجھتا۔ مگر جب شاہی دور میں یہ متعدد دیوتا اپنے اس تصور سے محروم ہو گئے تو قدیم کلاسیکی دیوتاؤں کا عقیدہ بھی اختتام پذیر ہو گیا۔ اس کے برخلاف مقامی مسالک کے لیے احرام نے خواہ وہ کیسے بھی تھے۔ دیوتاؤں کی جگہ لے لی۔ کیونکہ قربانیاں اور میلے فیلے ہمیشہ متوقع ہوتے تھے۔ اگر کوئی شخص ان کا مذاق اڑاتا یا ان کے خلاف زبان کھولتا، تو اسے کلاسیکی روداداری کا سبق سکھادیا جاتا۔ اسلئے ہرائی کے مسخ کے واقعہ پر غور کریں۔ اور اسی طرح ایلیسینائی صوفیوں کے مقدمے پر نظر ڈالیں۔ تو آپ کو معلوم ہوگا کہ حدود کا پار کرنا یا جذباتی احساس کی خلاف ورزی ایک جرم سمجھا جاتا تھا۔ مگر فائستی مزاج کے مطابق (ہمیں دوبارہ "جسم" اور "مکان" کا فرق نظر آتا ہے اور اس کے وجود اور نتائج کو تسلیم کرنا پڑتا ہے) ہمیں رسوم و رواج کے بجائے عقیدے کی برتری نظر آتی ہے۔ کفر کیا ہے؟ عقیدے کی مخالفت ہے۔ اسی مقام سے الحاد کی فضائی روحانیت کا آغاز ہوتا ہے۔ ایک فائستی مذہب اپنی فطرت کے مطابق ضمیر کی آزادی کو برداشت نہیں کر سکتا۔ یہ اس کے مکانی تحریک اصابت کے خلاف ہوگا۔ آزاد خیالی بھی اس قاعدے سے مستثنیٰ نہیں۔ سندان کے بعد گردن زنی کتابوں کے جلانے کے بعد ان کو دباؤنا، وعظ و نصیحت کی قوت کے بعد شکبے کی قوت، یہ سب امتناعات موجود تھے۔ ہم میں آج بھی ایمان کے لیے باز پرس کے علم کا ہونا ضروری ہے۔ خواہ اس کی نوعیت کوئی بھی ہو۔ اگر اس کا اظہار مناسب برقی قواحرکیات کے تصور کے مطابق کیا جائے تو کسی عقیدے کی قوت کا میدان تمام اذہان میں اپنی شدت کے ساتھ جاگزیں ہو جاتا ہے۔ اس عمل میں ناکامی کا مطلب اعتقاد کا فقدان ہے۔ کلیسائی زبان میں اسے الحاد کہہ لیں۔ شمس روح کے مطابق اس کے برخلاف اسے مسلک کا عدم احرام سمجھا جاتا تھا۔ لفظی معانی کے مطابق دیوتاؤں کی تعظیم کے خلاف، اس مقام پر ان کے مذہب میں رجحان کی آزادی قائل قبول نہ تھی۔ دونوں صورتوں میں وہ خط امتیاز موجود ہے، جو مطلوبہ روداداری اور خدا کی طرف سے حدود امتناع کو ظاہر کرتا ہے۔

اس مقام پر متاخر کلاسیکی فلسفے کی سوفسطائی فکر کا ذکر ضروری ہے (جو عام روائی تصورات سے کسی حد تک مختلف ہے) جو مذہبی احساس کے خلاف تھا۔ اس کے نتیجے میں ہم دیکھتے ہیں کہ اسلئے باشندے ----- وہ اسلئے جنہوں نے نامعلوم خداؤں کے لیے قربانیاں گاہیں تعمیر کیں۔ اس قدر ایذا رسان ثابت ہوئے اور اتنی بے رحمی سے پیش آئے، جو صرف ہسپانوی اختراع کاروں سے مخصوص تھی۔ ہمیں صرف ان کلاسیکی مفکرین کی فہرست کا جائزہ لینا ہے اور ان تاریخی شخصیات کے منطقی واقفیت حاصل کرنا ہے، جو صرف کسی مسلک کی حفاظت کے بہانے قربان کر دیے گئے۔ ستراط اور ڈایا غورس کو سزائے موت دے دی گئی، انا

کساگورس، پروڈاکورس، ارسطو، اسی بیاضی نے صرف بھاگ کر جان بچائی۔ صرف امتیختزی میں توہین مسلک کے سلسلے میں سزائے موت کے معاملات پیلو پونس جگہ کی چند دہائیوں کے عرصے میں سینکڑوں کی تعداد میں وقوع پذیر ہوئے۔ پروڈاکورس کو سزائے موت دینے کے بعد اس کی تحریروں کو تباہ کرنے کے لیے گھر گھر تلاشی لی گئی۔ روم میں بھی اسی نوعیت کے واقعات ہونے لگے۔ (جہاں تک ان معاملات میں تاریخ ہماری رہنمائی کرتی ہے) ۱۸۱ ق م ان واقعات کا آغاز ہوا۔ جبکہ مجلس قانون ساز نے یہ حکم جاری کیا کہ فٹا غورث کی کتاب معبوداں جلادی جائے۔ اس کے بعد متعدد افراد کو دیس نکالا دے دیا گیا۔ بعض فلسفیوں کو انفرادی لحاظ سے اور بعض معاملات میں پورے مدرسے کو یہ حکم دیا گیا۔ اس کے بعد کچھ عام سزائے موت کا عمل جاری رہا۔ اور ان کتب کو جلادیا جاتا رہا جن کو مخالف مذہب سمجھا گیا۔ مثال کے طور پر صرف میز کے عہد میں آئی سیس کی عبادت گاہ پانچ دفعہ تباہ کی گئی، اور یہ عمل باقاعدہ اراکین مجلس کے حکم کے تحت سرانجام دیا گیا اور ٹائیبری اس کا بت دریاے ٹائبر میں پھینک دیا گیا۔ اگر کوئی شخص بادشاہ کے بت کے سامنے قربانی دینے سے انکار کرتا تو وہ مستوجب سزا ہوتا۔ یہ تمام کارروائی الحاد کے خلاف عمل میں لائی گئی۔ کلاسیکی مفسوم کے مطابق اس لفظ کے یہی معانی تھے۔ یعنی الحاد سے مراد کسی نہ کسی معلوم مسلک کی نظریاتی یا عملی مخالفت تھی۔ جب تک ہم ان اعمال اور واقعات کے منطقی مغربی احساس سے قطع نظر نہ کریں، ہم اس تصور عالم کی یہ تک رسائی حاصل نہیں کر سکتے۔ جو کلاسیکی رجحان کو واضح کرتی ہے۔ شاعر اور فلسفی نے اس اساطیر تخلیق کرتے رہیں، اور ان دیوتاؤں کے پیکروں کو آسمان پر چڑھاتے رہیں۔ یہ ان کی مرضی ہے۔ عقیدے کے لحاظ سے رومی ہر شخص کی آزادی کو تسلیم کرتے تھے۔ دیوتاؤں کی تاریخوں کا مذاق اڑایا جاتا تھا اور ان کو مزاحیہ تماشاؤں اور طنزیہ ڈراموں کا موضوع بنایا جاتا تھا۔ اور اس کی وجہ سے ان کے اقلیدی تصورات میں کبھی کوئی اختلاف نہ ہوتا۔ مگر کسی دیوتا کا بت یا مسلک، یا معانی، جو بھی علامت تقدیس سمجھی جاتی، اسے کوئی شخص چھو بھی نہ سکتا تھا، یہ ابتدائی دور سلطنت کے اعلیٰ اراکین کی منافقت پر مبنی نہ تھا جو کسی بھی قسم کی اساطیر کو بنجیدگی سے تسلیم نہ کرتے تھے اور عوامی عقاید کو برساہر عام تسلیم نہ کرتے تھے اور سب سے بڑھ کر مسلک سے بھی انکار کرتے تھے، ہر لحاظ اور پوری بنجیدگی کے ساتھ یہ عمل کرتے تھے۔ اس میں بادشاہ کا بھی استثناء نہ تھا۔ اس کے برخلاف فائستی ثقافت کے شعراء اور مفکرین کو بھی یہ آزادی حاصل تھی کہ وہ گرجے میں نہیں جاتے تھے تاکہ وہ اعتراف گناہ کے عمل سے بچے رہیں۔ وہ جلوسوں کے ایام میں گھر میں بیٹھے رہتے، اور ان میں شامل نہ ہوتے (اور پروٹسٹ ماحول میں) ان کی زندگی کا گرجے کے ساتھ کوئی رشتہ نہ ہوتا۔ مگر اس شب کے باوجود وہ عقیدے کی مخالفت میں کچھ نہ کہہ سکتے۔ کیونکہ یہ ہر گرجے کے نزدیک ایک خطرناک عمل تھا۔ جس میں آزاد خیالی اور اس کا آزادانہ اظہار شامل تھا۔ رومی روایت کو اساطیر پر کوئی اعتقاد نہ تھا۔ مگر جہاں تک رسوم و رواج کا تعلق ہے، وہ اسے غلوں دل سے بجالاتے۔ مگر روشن خیالی کے دور میں یہ مخالفانہ جذبہ گھٹنے اور یسنگ کی نوعیت کا تھا جو چرچ کی رسومات کی پرواہ نہ کرتے، مگر اپنے عقیدے کی مبادیات کی صداقت پر کسی قسم کے ہیمہ کو روانہ رکھتے۔

(۱۲)

اگر ہم اپنی توجہ احساس فطرت کی طرف منطقت کریں، جس نے اب علم فطرت کی حیثیت سے ایک نظام کی صورت اختیار کر لی ہے، تو ہمیں معلوم ہوگا کہ خدا یا دیوتا ہی اس تصور کی بنیاد ہیں۔ جن کی بنا پر مفکرین اپنی ذات کے لیے دنیا کا ادراک حاصل کرتے ہیں۔ گوئیے نے ایک دفعہ (ریسرے) کہا کہ "مخل" بھی اتنی ہی قدیم ہے، جتنی کہ یہ دنیا۔ ایک بچہ بھی صاحب مخل ہوتا ہے۔ مگر اس اصول کا اطلاق ہمیشہ اور یکساں نہیں ہوتا۔ نہ ہی اس کا مقصد واحد ہوتا ہے۔ ابتدائی صدیوں میں وجدان کی خوش خیالی کی بنا پر تصورات کی تشکیل ہوتی تھی، مگر اب یہ کام نظریات سے لیا جاتا ہے۔ اس عہد میں پیداواری قوت زیادہ تھی اور اب علیحدگی کے شرکی تباہ کن قوت میں اضافہ ہو چکا ہے۔ نیوٹن کی میکانیات کی مضبوط مذہبیت۔ اور تقریباً مکمل دہریت اور جدید محرکات کی تشکیل رنگوں کی طرح ہیں، جو فنی واثبات کے دونوں ابتدائی احساسات کی رنگ آمیزی کرتے ہیں۔ ثروم کے طبعی نظام میں روح کے وہ تمام کردار موجود ہوتے ہیں۔ جو اس کے متعلقہ جہان احساس میں پائے جاتے ہیں۔ باروق کی سمیت کا تعلق اس کے محرکات اور تجرباتی ہندسے سے ہے کہ اس کے تین بنیادی اصول 'خدا' 'آزادی اور دوام حیات' کا اظہار میکانیکی زبان میں کیا گیا ہے۔ جو ایک اصول جود ہے (کلیلو) اور کسی صورت میں بھی فعالیت نہیں (ڈی ایلبرٹ) اور توانائی کے تحفظ (ہے آرمیزر)۔

آج کل جسے ہم طبیعیات کا نام دیتے ہیں، یہ فی الحقیقت باروق کی تخلیق ہے۔ اس سطح پر قاری اسے متناقض قرار نہیں دے گا کہ اسے ایسے تصورات میں الجھایا جائے، جن کی کیفیت بیان دور دراز مفروضات پر مبنی ہو (جو تمام کی تمام غیر کلاسیکی ہو اور ماسوائے سادہ لوحی کے اس میں اور کچھ نہ ہو) فاصلاتی عمل کا تصور، حوام کی توجہ اور کشش پھر ناپسندیدگی اور سرد مہری بالخصوص سببی اسلوب کے اس طرز تعمیر کے متعلق جسے ونگولا نے روشناس کرایا۔ اور اسے طبیعیات کے یوٹی اسلوب کا نام دیا۔ اس صورت میں احساسات صفاری کو جو ضرورت کے مطابق جہاں اس کی ضرورت ہوئی، وجود میں آیا۔ ریاضی کے یوٹی اسلوب کا نام دوں گا۔ اس اسلوب میں ایک مفروضاتی عمل، جس میں تجربے اور طریق کار میں گہرائی پیدا ہو۔ "درست" ہے، کیونکہ نیوٹن کی طرح لوپولا کا مسئلہ فطرت کی تفصیلات کی فراہمی نہ تھا، بلکہ صرف طریق کار کی وضاحت تھی۔

مغربی طبیعیات اپنی داخلی ہیئت کی بنا پر غریبی ہے۔ رسوم پرست نہیں (کلیئر) اس کا عقیدہ قوت، جو زبان اور فاصلے سے ملتا جلتا ہے۔ اور نظریہ میں عمل (میکانی انداز نہیں) جو مکان میں واقع ہوتا ہے، اس کے نتیجے میں اس کا رجحان مظاہر پر متواتر قابو پاتا ہے۔ اس نے آغاز تو شمس انداز ہی میں کیا اور طبیعیات کی صنف بندی بھی وہی اختیار کی مگر جلد ہی حواسی صنف بندی میں بعض تبدیلیاں پیدا کر لیں، مثلاً "چشم کی طبیعیات" (بصری) کان سے متعلق طبیعیات (صوتی یا سمعی) اور قوت لاس سے متعلق (حرارت)

بتدریج اس نے تمام حواس تجریدی نظامائے رابطہ سے تبدیل کر دیے۔ لہذا متحرک حرکت ایٹمی کے اثرات کے تحت شعاعی حرارت کو "بصریات" کے عنوان کے تحت زیر بحث لایا جاتا ہے۔ گویا اس لفظ کا اب آنکھ سے کوئی تعلق نہیں رہا۔

قوت ایک اساطیری مقدار ہے۔ جو سائنسی تجربات سے وجود میں نہیں آتی، بلکہ اس کے برخلاف اس کی تشکیل کو تقدم حاصل ہے یہ صرف فاضلی تصور فطرت ہے کہ مقناطیس کی جگہ مقناطیسیات جس کے دائرہ قوت میں لوہے کا ایک ٹکڑا ابھی شامل ہے اور روشن اجسام کی جگہ اشعاعی توانائی نے حاصل کر لی۔ اس کے بعد ان قوتوں کو شخصیت کا تصور عطا کیا گیا۔ مثلاً "برق"، "تپش"، اور تابکاری۔

یہ قوت یا توانائی فی الحقیقت ایک دیوتا ہے جسے ایک تصور میں پابند کر لیا گیا ہے (اور کسی طرح بھی کسی سائنسی تجربے کا نتیجہ نہیں ہے) اور اکثر اس کے بیان میں اس حقیقت کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے کہ بنیادی اصول بے حرر کی کا پہلا قانون۔ کہا جاتا ہے، 'وہ توانائی کے فطرت کے متعلق بالکل خاموش ہے۔ اور صحیح بات تو یہ ہے کہ یہ بالکل غلط (اگرچہ نفسیاتی لحاظ سے انتہائی اہم) مفروضہ ہے کہ تحفظ توانائی کا تصور اس میں شامل کر لیا گیا ہے۔ تجرباتی پیمائش اشیاء کی فطرت میں صرف کسی عدد کو معین کرتی ہے۔ وہی عدد (دوبارہ اس کی اہمیت کی بنا پر) "مخل" کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ مگر ہمارے تصور کا متحرک معیار یہ مطالبہ کرتا ہے کہ اس سے توانائی کا فرق کا تصور قائم ہو۔ اگرچہ توانائی کی حقیقی قدر امر غیر حقیقی ہے اور کسی حقیقی عدد سے اس کا اظہار نہیں کیا جاسکتا ہے اس لیے ہمیشہ ایک غیر معین زائد مقدار موجود رہتی ہے جسے ہم "جہی جاری" کہتے ہیں، بالفاظ دیگر ہم ہمیشہ یہ کوشش کرتے ہیں کہ ہم توانائی کا وہ تصور حاصل کر لیں جو ہماری بصیرت نے قائم کیا ہے، اگرچہ حقیقی سائنسی عمل اس میں ہمارا ساتھ نہیں دیتا۔

یہ تصور قوت کا میدان ہے، ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہم اس کی اس انداز میں منطقی تعریف نہیں کر سکتے۔ جس انداز سے کہ ہم نے غیر کلاسیکی اصطلاحات "مزم" اور "مکان" کا تعین کر لیا۔ ہمیشہ ہمارے حسی اور وجدانی شعور میں کوئی کی محسوس ہوتی ہے، جو ہر معنی تعریف کو اس کے مصنف کے مذہب کاریک دے دیتی ہے۔ چنانچہ اس معاملے میں ہر باروق مصنف کا داخلی اور ذاتی تجربہ ہے۔ جو وہ الفاظ میں چھپانا چاہتا ہے۔ گوئیے نے مثال کے طور پر اپنے تصور عالمی قوت کی بھی تعریف نہ کی ہوگی۔ مگر جہاں تک اس کی اپنی ذات کا تعلق ہے، اس کے لیے یہ تصور ایک یقینی امر تھا۔ کانٹ نے اس تصور کو "وجودی الذات" کا نام دیا۔ ہم خلا میں کسی شے کے وجود کو جان سکتے ہیں، وہ جسم محض اس کی قوت کی بنا پر ظاہر ہے۔ لیپ لیس کا کہنا تھا کہ یہ ایک نامعلوم شے ہے، جس کے متعلق ہمارا کام صرف اس حد تک محدود ہے کہ ہم اسے جانتے ہیں۔ نیوٹن نے ان کو غیر اہم فاصلاتی قوتوں کا نام دیا۔ لینز نے ان کو ایک کیت سمجھا جو کسی دوسری شے سے مل کر اپنے وجود کی اکائی تخلیق کرتے ہیں۔ اس نے ان کو "مونڈ" (واحدہ) کا نام دیا۔ اور ڈی۔ سکارٹیز اٹھارویں صدی کے بعض مفکرین کے ہمراہ اس امر پر قطعاً "مضانہ" تھا کہ حرکت اور حرکت پذیر

کے مابین کوئی فرق قائم کیا جائے۔ قوت، صفت اور تحریک کے علاوہ ہمیں رومی دور میں بھی ایسے جملے اور پیرے مل سکتے ہیں، جن میں قوت اور اخراج قوت میں امتیاز قائم نہیں رکھا گیا۔ ہم بلاشبہ کیتولک پرڈنسٹ قوت کے تصورات میں فرق قائم کر سکتے ہیں، مگر سبائی نوزا جو ایک یہودی تھا، اس لیے روحانی طور پر وہ بجوی ثقافت کا رکن تھا۔ اور فاؤسٹی تصور قوت کو قطعاً برداشت نہ کر سکا تھا اور اس کے نظام فلسفہ میں اس کے لیے کوئی جگہ نہ تھی۔ اور یہ اس بنیادی تصور کی خفیہ قوت کا ثبوت ہے کہ ہیزج برٹ جو ماضی قریب کے عظیم ماہرین طبیعیات میں سے اکیلا یہودی تھا۔ اس معاملے میں بھی تھا کہ اس نے میکانیات کے اس معنی کو قوت کا تصور سے علیحدہ کر کے حل کرنے کی کوشش کی۔

فاؤسٹی طبیعیات واحد موضوع قوت کا عطر ہے یہ داستان کہ سائنس کا وہ شعبہ جس کا نام سکونیات ہے، وہ ہر صدی سے دوسری صدی میں اور ہر شعبہ علم سے دوسرے شعبہ علم میں منتقل ہوتا رہا ہے، ایک افسانہ ہے، جدید سکونیات کی وہی حیثیت ہے جو حساب یا ہندسہ کی ہے۔ اگر اس لفظ کے لفظی یا ابتدائی مفہومات کو ذہن میں رکھا جائے تو جدید تجزیے کے مطابق ان کا مطلب خبط ہو جاتا ہے کلاسیکی دور میں بعض خالی اجتماع کر کے محفوظ کر لیے گئے، چونکہ ہم ہر کلاسیکی شے کا احترام کرتے ہیں، اس لیے ان کو علمی دنیا سے خارج نہیں کر سکے۔ یا ان کے کھوکھلے پن کا مکمل کر اعتبار نہیں کر سکے۔ سکونیات کے نام سے مغرب میں کوئی شعبہ علم نہیں۔ یہ میکانی حقائق کی توضیح نہیں۔ جو مغربی مزاج کے مطابق ہوتی اور اس کی کسی بنیاد تصورات یا موضوع کی نشاندہی کی جاسکتی۔ یا محض اس لحاظ سے اسے مکان اور کیت یا زان اور قوت سے منسوب کر لیا جاتا۔ قاری کو یہ اختیار ہے کہ وہ اس کا کسی بھی شعبہ علم کے تحت جائزہ لے لے۔ اسے ”پیش“ تسلیم کر لے، جو ہماری تمام طبعی اقدار میں معقول اور قرن قیاس ہے، ہم اسے سکونی، کلاسیکی اور انضائی کا نام دے سکتے ہیں۔ اس کے اور اب کا صرف ایک ہی ذریعہ ہے کہ ہم اسے اپنے ”نظام قوت“ میں شامل کر لیں۔ یعنی حرارت کی ایک مقدار جو انتہائی تیز تر اور لطیف ہے قاعدہ حرکت جو ہرات جسم سے وجود میں آئی ہو اور ان جو ہرات کے باہمی جوش سے وجود میں آئی ہو۔

نشاة ثانیہ کے دور آخر میں یہ خیال کر لیا گیا۔ کہ انہوں نے ارسطیدی طبیعیات کو دوبارہ زندہ کر لیا ہے۔ جیسا کہ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ انہوں نے کلاسیکی بت گری کا تسلسل قائم رکھا ہے۔ مگر ان دونوں صورتوں میں وہ باروق ہی کی نقل کر رہے تھے۔ اور یہ عمل رومی انداز میں دہرا رہے تھے۔ اس تصور کے لحاظ سے سکونیات کا موضوع ہمیں مینیکنا کے ہاں کسی حد تک نظر آتا ہے اور میگکونولی کے ہاں بھی اس کے آثار پائے جاتے ہیں۔ جس کے طریق ہال کے خطوط اور رجحان کو اس کے بعد کی نسل نے درشت اور خشک (مردہ) سمجھا۔ لیونارڈو کے ساتھ حرکیات کا آغاز ہوا اور ریوین کے ساتھ فزیک اجسام کی حرکت کا جو آج تک مغربی ثقافت میں پوری شدہ سے جاری ہے رواج قائم ہو گیا۔

طویل عرصہ بعد یعنی ۱۷۳۹ء میں نشاة ثانیہ کی طبیعیات کا انداز بدلا، یعنی متناہست کا نظریہ یونی کوس

کا بیونے پیش کیا۔ جو اس نے ارسطو کے تصور عالم کے خاکے سے افذ کیا۔ یہ (نا اذوئے کل تئیر کے مطابق) بھی وقت سے قبل ہی کچھ حاصل کیے بغیر ختم ہو گیا، اس لیے نہیں کہ یہ غلط تھا محض اس لیے کہ یہ فاؤسٹی احساس فطرت کے مطابق نہ تھا، اور چودھویں صدی کے مفکرین اور محققین اپنے آپ کہ بجوی رہنمائی سے آزاد رکھا چاہتے تھے اور عالمی علم کے معاملے میں وہ اپنے طریق اعتبار کو رواج دینا چاہتے تھے، کاپو نے قوت اور کیت کے تصورات کو نظر انداز کرتے ہوئے اپنے آپ کو کلاسیکی تصور مادہ تک محدود رکھا۔ بالفاظ دیگر وہ مائل۔ بنجیلو کے دور آخر کے فن تعمیر اور دکنولا کے فنون لطیفہ سے مائی کے لوزو اور رائل کی طرف مراجعت پذیر ہوا، اور جو نظام اس نے تشکیل کیا وہ خود۔ کتنی اور مکمل تھا، مگر اس کی مستقبل کے لیے کوئی اہمیت نہ تھی۔ اس کا متناہسی نظام انفرادی اجسام سے متعلق تھا اور وہ کائناتی متناہست پر کوئی بحث نہ کرتا تھا، اس لیے فاؤسٹی مزاج کے لیے وہ قابل قبول نہ تھا، ہمیں ایک طویل الفاسلاتی نظریے کی ضرورت تھی جو محض قرب و جوار تک محدود نہ ہو۔ نیوٹن کے میکانیاتی نظریاتی اصول کو متعین کرنے کی ضرورت تھی، جس میں اس کی حیثیت متحرک، خالص اور حتی ہوتی۔ اور یہ کام ایک اور یہودی، یوسکو دچ نے ۱۷۵۸ء میں سب سے پہلے انجام دیا۔

اس وقت تک کلیلو بھی نشاة ثانیہ کے تصورات کے زیر اثر تھا۔ جس میں کہ قوت اور کیت کا اختلاف موجود تھا، اسی کی بنا پر فن تعمیر، نقاشی، موسیقی کی عظیم تحریک کے عناصر وجود میں آئے۔ یہ صورت حال نہ صرف عجیب و غریب تھی بلکہ پریشان کن بھی تھی۔ اس نے قوت کے تصور کو محدود کرنے کے لیے قوت ہی کا سارا لیا (یعنی قوت کے تصادم کا) اور یہ ترکیب بھی زور حرکت کے تحفظ سے آگے نہ بڑھی (مقدار حرکت) اس نے یہ دعویٰ کیا کہ محض عمل حرکت اور مکان کسی آرزو کا تصادم سے پرہیز کا تصوری مستقل اہمیت کا حامل ہے۔ سیر نے اس تصور کو مزید ترقی دی، پہلے تو اس نے اختلافات کا مقابلہ کیا، پھر اس نے ریانیاتی دریاخوں کا عملی اطلاق کر کے اپنے نظریات کا اثبات قائم کیا کہ حقیقی قوت اور سستی قوت (زندہ قوت) بتائے مقدار حرکت سے اگلا اقدام بتائے قوت زندہ تھا، جس طرح کہ مقداری اعداد بے فعال اعداد کے لیے جگہ خالی کر دی۔

کیت کا تصور بھی کچھ عرصہ بعد تک متعین نہ ہو سکا۔ کلیلو اور کیلر کے ہاں سے حجم کا مقام حاصل رہا یہ نیوٹن کا کارنامہ تھا کہ اس نے اسے فعالیتی تصور عطا کیا۔ یہ کائنات خدا کی فعالیت ہے۔ اس کیت (جسے آج کل قوت اور اسراع کے مسلسل ربط کے حوالے سے متعین کیا جاتا ہے، مادی نقطہ کا ایک نظام ہے) کا کوئی تناسب تعلق حجم کے ساتھ نہیں ہونا چاہئے۔ سیارگان کی شادت کے باوجود یہ نتائج ارباب نشاة ثانیہ کے لیے قابل قبول نہ تھے۔

ان مشکلات کے باوجود کلیلو اس امر پر مجبور تھا کہ وہ اسباب حرکت پر تحقیق کرے، سکونیات حقیقی کے اس مسئلے پر کام کرنے کے لیے مادے اور صورت کے نظریات کا سامنا تھا۔ ان کے بغیر یہ مسئلہ بے معنی ہو جاتا ہے، کیونکہ ارسطیدس کے لیے تعمیر مقام کی ہیئت کے مقابلے میں کوئی اہمیت نہ تھی۔ اس کے نزدیک

کے مابین کوئی فرق قائم کیا جائے۔ قوت، محنت اور تحریک کے علاوہ ہمیں رومی دور میں بھی ایسے جملے اور ہیرے مل سکتے ہیں جن میں قوت اور اخراج قوت میں امتیاز قائم نہیں رکھا گیا۔ ہم بلاشبہ کیتھولک پروٹسٹنٹ قوت کے تصورات میں فرق قائم کر سکتے ہیں مگر سچائی نوزا جو ایک یہودی تھا اس لیے روحانی طور پر وہ نجوسی ثقافت کا رکن تھا۔ اور فاؤسٹی تصور قوت کو قطعاً برداشت نہ کر سکا تھا اور اس کے نظام فلسفہ میں اس کے لیے کوئی جگہ نہ تھی۔ اور یہ اس بنیادی تصور کی خبیث قوت کا ثبوت ہے کہ پیرزج برٹ جو ماضی قریب کے عظیم ماہرین طبیعیات میں سے ایک یہودی تھا۔ اس معاملے میں بھی تھا تھا کہ اس نے میکانیات کے اس معنی کو قوت کا تصور سے علیحدہ کر کے حل کرنے کی کوشش کی۔

فاؤسٹی طبیعیات واحد موضوع قوت کا طرہ ہے یہ داستان کہ سائنس کا وہ شعبہ جس کا نام سکونیات ہے، وہ ہر صدی سے دوسری صدی میں اور ہر شعبہ علم سے دوسرے شعبہ علم میں منتقل ہوتا رہا ہے۔ ایک افسانہ ہے، جدید سکونیات کی وہی حیثیت ہے جو حساب یا ہندسہ کی ہے۔ اگر اس لفظ کے لفظی یا ابتدائی مفہومات کو ذہن میں رکھا جائے تو جدید تجربے کے مطابق ان کا مطلب خط ہو جاتا ہے کلاسی دور میں بعض خالی اجتماع کر کے محفوظ کر لیے گئے، چونکہ ہم ہر کلاسیک شے کا احترام کرتے ہیں، اس لیے ان کو علمی دنیا سے خارج نہیں کر سکے۔ یا ان کے کھوکھلے پن کا مکمل کر اظہار نہیں کر سکے۔ سکونیات کے نام سے مغرب میں کوئی شعبہ علم نہیں۔ یہ میکانی حقائق کی توضیح نہیں۔ جو مغربی مزاج کے مطابق ہوتی اور اس کی کسی بنیاد تصورات یا موضوع کی نشاندہی کی جاسکتی۔ یا محض اس لحاظ سے اسے مکان اور کیت یا زان اور قوت سے منسوب کر لیا جاتا۔ قاری کو یہ اختیار ہے کہ وہ اس کا کسی بھی شعبہ علم کے تحت جائزہ لے لے۔ اسے "پیش" تسلیم کر لے، جو ہماری تمام طبی اقدار میں مقبول اور قرین قیاس ہے، ہم اسے سکونی، کلاسیک اور انتہائی کا نام دے سکتے ہیں۔ اس کے اور اب کا صرف ایک ہی ذریعہ ہے کہ ہم اسے اپنے "نظام قوت" میں شامل کر لیں۔ یعنی حرارت کی ایک مقدار جو انتہائی تیز تر اور لطیف رہے قاعدہ حرکت جو ہرات جسم سے وجود میں آئی ہو اور ان جو ہرات کے باہمی جوش سے وجود میں آئی ہو۔

نشاة ثانیہ کے دور آخر میں یہ خیال کر لیا گیا۔ کہ انھوں نے ارشیدی طبیعیات کو دوبارہ زندہ کر لیا ہے۔ جیسا کہ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ انھوں نے کلاسیک بت گری کا تسلسل قائم رکھا ہے۔ مگر ان دونوں صورتوں میں وہ باروق ہی کی نقالی کر رہے تھے۔ اور یہ عمل رومی انداز میں دہرا رہے تھے۔ اس تصور کے لحاظ سے سکونیات کا موضوع ہمیں مینیکینا کے ہاں کسی حد تک نظر آتا ہے اور میگوفولی کے ہاں بھی اس کے آثار پائے جاتے ہیں۔ جس کے طریق ہال کے خطوط اور رجحان کو اس کے بعد کی نسل نے درشت اور خشک (مروہ) سمجھا۔ لیونا رڈو کے ساتھ حرکیات کا آغاز ہوا اور ریوہن کے ساتھ فرہ اجسام کی حرکت کا جو آج تک مغربی ثقافت میں پوری شدہ سے جاری ہے رواج قائم ہو گیا۔

طویل عرصہ بعد یعنی ۱۷۲۹ء میں نشاة ثانیہ کی طبیعیات کا انداز بدلا، یعنی متناہست کا نظریہ ہینری کوس

تمام مادی وجود کی روح بھی تھی، کیونکہ اگر "مکان" کو "عدم" تصور کر لیا جائے (یعنی فضائے بیبط) تو پھر متعلقہ جماعت کے لیے کون سی خارجی قوت باقی رہ جاتی ہے؟ اشیاء حرکات کی فعالیت نہیں ہیں، بلکہ وہ خود بخود حرکت کرتی ہیں۔ یہ نیوٹن ہی تھا۔ جس نے نشاة ثانیہ کے بوجھ کو اپنے سر سے اتار پھینکا، اور فاصلاتی قوتوں کا تصور پیش کیا۔ فاصلاتی قوت ہے۔ یہ تصور حواس اور اک سے اس قدر ماورائی ہے کہ خود نیوٹن کے لیے بھی بے آرامی کا باعث تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس تصور نے نیوٹن پر قبضہ جمایا تھا۔ نیوٹن اس سے نالاں تھا۔ یہ تو باروقی انداز فکر تھا۔ جس کا رجحان لامتناہی مکان کی سمت تھا۔ جس نے یہ معاون موسیقی کی نوعیت کا ناخوشگوار تصور پیش کر دیا، پھر اس کے ساتھ متعدد اختلافات منسلک تھے۔ آج تک کوئی شخص اس فاصلاتی قوت کی کوئی منطقی تعریف پیش نہیں کر سکا، نہ کوئی یہ سمجھ سکا ہے کہ فی الحقیقت یہ سمجھ سکا ہے کہ مرکز گریز قوت کیا ہے؟ کیا یہ کہ ارض کی قوت ہے جو اپنے محور پر مصروف گردش ہے؟ یہ اس حرکت کی وجہ سے ہے؟ یا اس کے برعکس ہے؟ یا کیا دونوں یکساں ہیں؟ کیا اس سب کو خود بخود ایک قوت یا حرکت دیگر سمجھا جاتا ہے؟ حرکت اور قوت میں کیا فرق ہے؟ کیا اجرام فلکی کے متعلق یہ فرض کر لیا جائے کہ ان کے نظام میں کوئی تغیر اس مرکز گریز قوت کا باعث ہے؟ اگر ایسا ہو تو پھر اجرام فلکی اپنے مقررہ راستے سے ہٹ (قوت مماسی کے تحت) جائیں مگر حقیقت یہ ہے کہ ایسا کبھی نہیں ہوتا لہذا ہمیں ایک مرکز جو قوت کی بھی تلاش کرنا ہوگی۔ ان تمام الفاظ کے معانی کیا ہیں؟ ہر نئے تصور قوت کو محض اسی لیے ترک کر دیا کہ وہ نہ تو انھیں کوئی مناسب ترتیب دے سکا اور نہ وضاحت کر سکا (ان کے عمل وقوع اور رفتار میں انتہائی معنوی ارتباط کے لیے کوشاں رہنے کے بعد) وہ اپنے نظام میکانیات کو اصول انتہائیت کے تحت نہ لاسکا (تصادم) مگر اس عمل سے پیچیدگیوں کو مخفی تو کیا جاسکتا ہے، مگر ان کو علیحدہ نہیں کیا جاسکتا، جو داخلی لحاظ سے فاؤسٹی نوعیت کی ہیں اور حرکیات کے نفس میں پنہاں ہیں۔ کیا ہم ان قوتوں کے متعلق کچھ کہہ سکتے ہیں، جن کی اصل حرکت میں ہے؟ یقیناً نہیں۔۔۔ کیا ہم اس ابتدائی تصور سے آزادی حاصل کر سکتے ہیں جو مغربی مزاج میں غیر معینہ شناخت کے باوجود شامل ہیں؟ ہر نئے اپنے نظام کو زیر عمل لانے کے لیے خود بھی کبھی کوئی سنجیدہ کوشش نہیں کی۔

جدید میکانیات کی یہ علامتی مشکل کسی طور پر بھی احتمالی بالقوۃ نظریات سے حل نہیں ہو سکتی۔ ان کی شناخت اس وقت ہوئی تھی، جب فاراڈے نے طبعی فکر مرکز فقل کو مادے کی حرکیات سے ایڑی برتی حرکیات کی طرف منتقل کر دیا۔ مشہور تجربہ کار جو کہ سر تاپا ایک عظیم مشاہد تھا۔ موجودہ ماہرین طبیعیات میں واحد شخص تھا، جو ریاضی دان نہ تھا۔ اس نے ۱۸۳۹ء میں اس رائے کا اظہار کیا کہ "فضائے بیبط" (مکان) کے کسی حصے میں بھی کوئی شے بھی صداقت پر مبنی نہیں (خواہ یہ خالی ہو جیسا کہ بالعموم کہا جاتا ہے۔ مادے سے بھرپور ہو) (ماسوائے ان قوتوں اور خطوط کے جن پر ان کا غماز ہوتا ہے۔ یہاں واضح طور ایک سستی رجحان اپنے ذاتی نامیاتی اور تاریخی حوالے سے موجود ہے۔ ایک ایسا رجحان جو صاحب شعور کو زندہ رہنے اور اپنے شعور حیات کے ساتھ زندہ رہنے سے متعلق ہے۔ اس مقام پر فیراڈے ابعدا البیطاتی تصورات کے تحت نیوٹن سے متفق ہے، جس کا تصور برائے فاصلاتی قوت، اساطیری پس منظر کی نشاندہی کرتا ہے۔ ایک ماہر طبیعیات

ایسے تصورات کا جائزہ نہیں لے سکتا۔ ایسی صورت میں قوت کی متفق منطقی تعریف کی تشکیل کے لیے جس کی ابتداء ذات خداوندی کی بجائے عالم امکان ہو، اور جو فطری کیفیت حرکت کے مطابق معروضی ہو، موضوعی نہ ہو، گویا مطلوبہ تعریف ہی وقت توانائی کے تصور کی طرف رہنمائی کر رہی تھی۔ اب یہ تصور اظہار جو قوت سے علیحدہ امتیاز کا حامل ہے، مقدار سمیت ہے، ست نہیں۔ اور اس حالت میں لینسز کی قوت زندہ کے مطابق ہے۔ جو مقدار بکے لحاظ سے ناقابل تغیر ہے۔ یہ امر قابل توجہ ہے کہ اس صورت میں کیت کے تصور کی تمام ضروری صفات قبول کر لی گئی ہیں۔ یہاں تک کہ جو ہری توانائی کی تشکیل کا انوکھا تصور بھی سنجیدگی سے زیر بحث لایا گیا ہے۔

بنیادی الفاظ کی دوبارہ ترتیب نے بہر حال، اس احساس کو تبدیل نہیں کیا کہ کسی عالمی قوت کا زیرِ سطح وجود قائم ہے۔ حرکت کا مسئلہ اب بھی اتنا ہی لاغفل ہے، جتنا کہ ہمیشہ سے رہا ہے، یہ سارا عمل نیوٹن سے فیراڑے تک ----- یا ریکلے سے مل تک۔ صرف اتنا حاصل کر سکا ہے کہ مذہب کی فعالیت کا تصور تبدیل کیا جا چکا ہے اور اس کی جگہ لائڈھی تصور عمل نے لے لی ہے ۱۵۲۔ پروٹو، نیوٹن، اور گونٹس کی عالمی تصویر میں کوئی زندہ حقیقت معروف عمل ہے، مگر جدید طبیعیات میں فطرت فی نفسہ معروف کار ہے۔ کیونکہ ہر طریق کار میں حرکیات کے پہلے اصول کے مطابق توانائی کا تمام صرف قابلِ پیمائش ہونا چاہئے اور اس کے منفع کی محفوظ توانائی کے مطابق ہونا چاہیے۔

لہذا فطری طور پر ہمیں جے آر میٹر کے فیصلہ کن نظریے کی دریافت کا سامنا کرنا پڑا۔ یہ عین اس وقت ہوا جبکہ اشتعالی نظریہ وجود میں آیا۔ معاشی نظام بھی اسی تصور پر قائم ہے کہ قدر کا مسئلہ مقدار کار سے وابستہ ہے۔ ایڈم سمٹھ کے دور سے لے کر جو کونسی اور ٹرگاٹ کے مقابلے میں معاشی میدان میں تاسیاتی سے میکائی تصورات کی تبدیلی کا خواہاں ہے۔ ”کار“ جو کہ جدید معاشی نظریات کی بنیاد ہے، اس کے معانی خالص حرکیاتی ہیں، اور معاشیات کی زبان میں وہ جملے موجود ہیں۔ جو توانائی کے تحفظ کے طبیعیاتی نظریات پر بھی منطبق ہوتے ہیں، جو عمل کی بجائے ناکارگی کی علامت ہیں۔

اس کے بعد ہم ان تدریجی حدرج کا جائزہ لیں گے جن سے قوت کا مرکزی تصور باروق کے عہد میں اس کی پیدائش سے لے کر آج تک گزرا ہے، اور یہ دیکھیں گے کہ علم ریاضی اور دیگر فنون لطیفہ اس کا کتنا گہرا تعلق رہا ہے۔ تو ہمیں معلوم ہو گا کہ سترہویں صدی میں (گلیلیو، نیوٹن، لیسنز) یہ تصوری صورت میں تھا اور روغنی مصوری کے فن لطیف سے ہم آہنگ تھا۔ ۱۸۴۰ء کے قریب اس کا خاتمہ ہو گیا۔ اٹھارہویں صدی میں (لیپ لیس اور ٹیکرچ کی کلاسیکی میکانیات) اس نے گریز پا اسلوب مصوری کے تجزیہ انداز کو اپنا لیا اور باخ کا نام نوابن گیا اور جب ثقافت کا خاتمہ قریب آیا۔ اور مہذب دنیا، روحانی دنیا پر غالب آگئی، تو اس کا اظہار خالص تجرباتی میدان میں ہونے لگا۔ بالخصوص متحدہ چمیدہ حثیرات کے نظریے ہیں جس کے بغیر یہ اپنی جدید ہیئت بمشکل ہی قابل ادراک ہو سکتی ہے۔

(۱۳)

مگر اس کے باوجود بھی اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ مغربی طبیات اپنے امکانات کی حد کے قریب پہنچ رہی ہے۔ اس کی بنیاد میں تاریخی متاثر کے طور پر اس کا مقصد ہے، جو اس کے فاقوسی احساس فطرت کو اور اکی شعور علم میں تبدیل کرتا ہے۔ اور ایام عروج کی ایسانی صورت کو مشقیت میں تبدیل کرتا ہے جو حقیقی سائنس کا میدان ہے۔ اگرچہ کچھ وقت کے لیے یہ زیادہ سے زیادہ عملی یا خالص نظریاتی سوالات اٹھاتا رہے گا، مگر جہاں تک نتائج کا تعلق ہے خواہ وہ کسی بھی نوعیت کے ہوں وہ سطحی تاریخ سائنس ہی کا موضوع ہیں، ان کی نہ میں اس کے علمائی نظام اور اس کے اسلوب کی تاریخ ہے۔ اور یہ تقریباً ہر شخص پر میاں ہے اور اس کا تکرار بے معنی ہے کہ ہماری سائنس کی عمیق اساس انتشار کا شکار ہے۔ انیسویں صدی کے خاتمے تک ہر اقدام داخلی تکمیل کی سمت تھا۔ جس میں روز افزوں تقدس، سختی اور فطری حیثیت کی حرکیات کی قوت تھی۔ اور اس کے بعد وہی عناصر جنہوں نے اسے عروج نظریاتی وضاحت سے ہٹا کر کیا اچانک ہوالیہ پن کا شکار ہو گیا۔ یہ ارادۂ نہیں ہوا۔ جدید دور کے عظیم ماہرین طبیات، فی الحقیقت، اس سے بے خبر ہیں کہ یہ صورت احوال درپیش ہے جو کہ ایک جبلی لزوم ہے۔ جیسا کہ ۲۰۰ ق م میں کلاسیکی سائنس کو اپنی داخلی تکمیل کے بعد درپیش ہوا۔ یہ تجزیہ گاس، کاؤچی، اور ریمان کے ساتھ اپنے مقصد تک پہنچ گیا۔ اور آج صرف یہ اپنی تکنیکی ساخت میں خلاؤں کو پر رہا ہے۔

طبیعیات کے ایسے نظریات پر، جن پر کل تک کسی اختلاف کی گنجائش نہ تھی، 'ایک تباہ کن شکوک و شبہات کا آغاز کیسے ہوا، یہ نظریات جو کہ توانائی کے اصول کے معانی 'کیت کے تصورات مکان' حتیٰ زمان اور علت و معلول کی جان ہیں، فی الحقیقت علم طبیعیات کی بنیاد کی حیثیت کے حامل ہیں۔ یہ شک بارونٹی عہد کے شکوک کی طرح شر آور نہیں ہوا۔ جس نے صاحب اوراک اور مقصد علم کو ایک مقام پر لا کھڑا کیا۔ اس شک کی نوعیت یہ ہے کہ یہ علم فطرت کے امکانات ہی کو متاثر کر رہا ہے۔ صرف ایک ہی مثال لیں کہ لاشعوری فلسفیانہ تفکیک کی گہرائیوں ہی میں تیزی سے اضافہ ہو رہا ہے، اور شماریات کے اعداد اور طریق کار میں پر اعتماد بڑھ رہا ہے، جو صرف نتائج کے امکانات کو اپنا مقصد قرار دیتے ہیں، مگر سائنس کی قطعیت کو آغاز کار سے قبل ہی نظر انداز کر دیتے ہیں، گزشتہ لہلوں میں اسے ایک امید افزا اعتقاد سمجھا جاتا تھا۔

یہ لمحہ جو ہمارا حال مطلق ہے، اس میں برخود کمبہنی اور قائم بالذات میکانیات کو ہمیشہ کے لیے ترک کر دیا جائے گا۔ علم طبیعیات پر جیسا کہ میں پہلے کہ چکا ہوں یہ فرض عاید ہوتا ہے کہ وہ حرکت کے مسئلے کا حل پیش کرے۔ "جس میں سے کہ ایک زندہ انسان ایک عالمانہ طریق کار میں سے گزر کر غیر نامیاتی عالم اور اک تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ مگر آج نہ صرف یہ کہ یہ اختلاقی مسئلہ تمام جدید نظریات میں موجود ہے بلکہ اس پر تین صدیوں کا ذہنی عمل اسے اتنی تیزی سے منظر عام پر لے آیا ہے کہ اب اسے نظر انداز کرنے کا امکان باقی نہیں رہا۔ کشش ثقل کا نظریہ جو نیوٹن کے عہد سے ناقابل تغیر صداقت رہا ہے۔ اب اسے

ہے اور فطری محاسنات میں مصیبت کا مظاہرہ کرتا ہے، اور تصور میکانیات کی مبادیات کو تقدم کا درجہ دیتا ہے

میکانی لحاظ سے ناکارگی کا اظہار، مقداری معیار سے کیا جاتا ہے، جو لحاظ کیفیت سے متعین کیا جاتا ہے۔ جس کا تعلق اجسام کے خود کفایتی نظام سے ہے۔ اور تمام طبیعی اور کیمیائی تبدیلیاں صرف اس میں اضافہ کر سکتی ہیں اور کسی حالت میں بھی نہیں کر سکتیں۔ موافق ترین حالات میں بھی یہ کیفیت ناقابل تغیر رہتی ہے۔ ناکارگی بھی قوت اور عزم ہی کی طرح ایک مخصوص شے ہے (یعنی کسی ایسے محض کے لیے جسے یہ عالمی تصور دستیاب ہو) جو داخلی لحاظ سے واضح اور بامعنی ہے۔ مگر صاحب اقتدار عامل کے زیر اثر مختلف صورت اختیار کر لیتی ہے۔ مگر اس کا عمل کبھی بھی قتل بخش نہیں ہوتا۔ اس مقام پر ایک دفعہ پھر عقل ساتھ نہیں دیتی، جبکہ احساس عالم اپنے اظہار کا متقاضی ہوتا ہے۔

فطرت کے طریق عمل کو بالعموم قابل تنقیح اور ناقابل تنقیح کے لحاظ سے صنف بند کیا جاتا ہے۔ گویا یہ دیکھنا ہوگا کہ ناکارگی میں اضافہ ہوا ہے یا نہیں۔ قسم اول کی کسی بھی کارروائی میں، آزاد توانائی کو محدود توانائی میں تبدیل کر دیا جاتا ہے اور اس طرح مردہ توانائی کو دوبارہ زندہ توانائی میں تبدیل کر دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ صرف اسی صورت میں ممکن ہوتا ہے، جبکہ بیک وقت زندہ توانائی کی مزید مقدار کو دوسری کارروائی میں پابند کر لیا جائے۔ مشہور عام مثال کوئلے کا احتراق ہے، یہ زندہ توانائی کے تبدیل کا عمل ہے کہ اسے کاربن ڈائی آکسائیڈ گیس کی صورت میں پابند کر لیا جائے۔ اگر اس کے بعد وجود میں آنے والی تھلی توانائی جو پانی کو بھاپ میں تبدیل کرنے سے وجود میں آتی ہے اور اس سے حرکت پیدا کیا جاسکتا ہے، تو اس سے ثابت ہوگا کہ مجموعی طور پر دنیا میں ناکارگی کا اضافہ ہوتا رہتا ہے اور یہ کہ نظام حرکیات کسی مخصوص منزل تک پہنچ رہا ہے۔ وہ منزل کوئی بھی ہو سکتی ہے، ناقابل تنقیح طریق کار کی مثالیں یہ ہیں: ایصال حرارت، نفوذ، انتشار، مرکز (فرک)، اخراج نور، کیمیائی رد عمل، قابل تنقیح کشش ثقل، احتراز برق، برقی عناصر کی لہریں اور آواز کی لہریں

جس امر کو ابھی تک پوری طرح سے محسوس نہیں کیا گیا اور جس بنا پر میں نظریہ ناکارگی (۱۸۵۰) کو مغربی ذہانت کے شاہکاروں میں سے تالی کا پیش خیمہ سمجھتا ہوں، وہ تقدم حرکیات طبیعیات میں اس نظریے کی مخالفت ہے اور وہ حقیقت ہے، جو پہلی دفعہ اس نظریے کے اندر ہی سے وجود میں آئی ہے۔ قانون اول نے علمی واقعات فطرت کی درست تصویر کشی کی تھی، مگر قانون دوم نے ناقابل تسلیت کو متعارف کرا کے میکانی منطق میں ایک رجحان پیدا کر دیا ہے، جس کا زندگی سے گہرا ربط ہے۔ لہذا وہ اپنے ہی میدان عمل کی روح سے گہرے تضاد کا باعث ہے۔

اگر ناکارگی کے نظریے کا اس کے حتمی نتائج تک مشاہدہ کیا جائے تو اس کے نتائج حسب ذیل ہوں گے:

خصوصی رجحان یہ ہے کہ زمان مطلق کو تباہ کر دیتی ہے، علم فلکیات کی جدید دریا نہیں، (اور یہ ایسا شعبہ علم ہے جس میں دور حاضر کے سائنس دان اپنے آپ کو متواتر دھوکا دیتے رہتے ہیں) نہ تو ان نظریات کی تائید کرتی ہیں، اور نہ تردید کرنے کے قابل ہیں۔ اس میدان میں درست یا نادرست معیار نہیں۔ اور اس لیے اس معیار پر مفروضات کا جائزہ نہیں لیا جاسکتا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ بے نظمی اور مصنوعی تصورات جو اس میں شامل ہو چکے ہیں۔ کیا یہ مفروضات ناکارگی اور ہری حرکیات نے پیدا کیے ہیں! اور کیا بطور ایک مفروضہ اپنا دفاع کرنے کے قابل ہے؟ مگر یہ ممکن ہے کہ اس نے ان طبیعیاتی مقادیر سے دست برداری اختیار کر لی ہو، جن کی منطقی تعریف کے لیے زمان شامل ہو چکا ہو۔ اور قدیم سکونیات کے برخلاف مغربی حرکیات صرف مقادیر سے آشنا ہے۔ طوالت کے مطلق پیمانوں اور جامد اجسام کا کوئی وجود نہیں۔ اور اس کے ساتھ ہی مقداری تقسیم کے مطلق امکانات اور بدیں وجہ کلاسیکی تصور کیت اور اسراع اور قوت کے مابین مستقل تناسب زمین دوز ہو چکا ہے۔ فعالیت کی مقدار کے بعد جو کہ توانائی اور زمان کی پیداوار ہے۔ اور جسے جدید غیر متغیر کے طور پر روشناس کرایا گیا تھا، اپنا وجود کھو چکا ہے۔

اگر ہم روٹرفورڈ اور بوہر کے جوہری تصورات کو وضاحت کے ساتھ سمجھ لیں تو صرف اس امر کی نشاندہی ہوتی ہے کہ مشاہدات کے متعدد نتائج جو اچانک فراہم کیے گئے ہیں اور اجرم فلکی کی تصویر کو ذرے میں منعکس کیا گیا ہے، اور ذراتی جبرمت کی بجائے جسے ہم اب تک پسند کرتے رہے ہیں۔ اگر ہم یہ مشاہدہ کریں کہ کافذی محلوں کے مفروضے کسی قدر سرعت سے آجکل تیار کیے جا رہے ہیں۔ ہر تردید کو پردہ اخفا میں ادھول کرنے کے لیے ایک نیا مفروضہ تیار کر لیا جاتا ہے اور اگر ہم یہ سمجھ لیں کہ اس حقیقت پر کتنی کم توجہ دی جا رہی ہے کہ یہ تصورات خود ایک دوسرے کی تردید کرتے ہیں، یعنی کلاسیکی اور بارون میکانیات ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ تو ہم یہ تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ نظام تصورات کا عظیم اسلوب خاتمے کے قریب ہے اور یہ کہ فن تعمیر، فن صورت گری، جو فن کی پیشہ ورانہ صورت تھی، اور مفروضات کی تشکیل سب اپنا اپنا مقام حاصل کر چکے ہیں۔ صرف تجرباتی دانش و ہنر کے تحت ہمارا انتہائی وقار جو تجرباتی ہنر کے تحت قائم ہے۔ اس صدی کی حقیقی پیداوار ہے اور اسی کی وجہ سے ہمارے علامتی نظام کی تالی برآ ہوا ہے۔

(۱۴)

زوال کی ان علامتیں میں سب سے نمایاں ناکارگی کا تصور ہے۔ جو حرکیات کے قانون دوم کا موضوع ہے۔ پہلا قانون بتاتا ہے توانائی سے متعلق ہے، جو جوہر حرکیات کی واضح تعبیر ہے۔ مگر اسے مغربی مزاج کی ترتیب و تشکیل تو نہیں کہا جاسکتا، کیونکہ اس میں وجود فطرت محض بطور لڑوم اہم معاون حرکیاتی سبب کے نظر آتا ہے (اسلوب کے متاعان سکونی سبب کے برعکس) (قانونی عالمی تصور کا بنیادی عنصر صرف رجحان نہیں، بلکہ فعالیت ہے۔ اور اگر اس پر میکانی لحاظ سے غور کیا جائے، تو طریق عمل اور یہ قانون محض اس کارروائی کے ریاضیاتی کردار کو تغیرات اور ثوابت کی حیثیت عطا کرتا ہے۔ مگر قانون دوم مزید گہرائی میں جاتا

اول: نظریاتی طور پر اس کی تمام کاروائی قابل تنسیخ ہو گی۔ جو کہ حرکیات کا ایک بنیادی سلسلہ ہے اور جسے تحفظ توانائی کے قانون میں پوری قوت سے نافذ کیا جاتا ہے مگر غایب حقیقت میں فطرت کا تمام دستور العمل ناقابل تنسیخ ہے۔ اسے عمل گاہ کے مصنوعی ماحول میں تجرباتی طور پر بھی منسوخ یا مغلوب نہیں کیا جاسکتا۔ اس سے مراد یہ ہے کہ ایک کیفیت جو ایک دفعہ گزر چکی ہے دوبارہ وجود میں نہیں لائی جاسکتی۔ اس سے زیادہ اہم اور کچھ نہیں کہ اسے نظام کے تحت موجودہ حالت میں چھوڑ دیا جائے بجائے اس کے کہ اسے بنیادی عدم تنظیم کے مفروضات کے سپرد کر دیا جائے تاکہ ذہنی مفروضات اور حقیقی تجربات کے اختلافات کو ہم آہنگ کیا جاسکے۔ کسی جسم کے چھوٹے سے چھوٹے ذرے (اس سے کم تصور نہیں کیا جاسکتا) ہمیشہ قابل تنسیخ عمل سے گزرتے رہتے ہیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ ذرے غیر منظم اور باہم دخل اندازی کے مرکب رہتے ہیں۔ لہذا ناقابل تنسیخ تصویر جو مشاہد کو نظر آتی ہے۔ اس کا تعلق ناکارگی سے ہے جو واقعات کے امکان کی اوسط سے حاصل شدہ ہے۔ پس یہ نظریہ اصناف اختلافات کا ایک باب بن جاتا ہے۔ اور قطعیت کے بجائے ہم اعداد و شمار طریق کار میں مصروف ہو جاتے ہیں۔

فی الحقیقت اس مسئلے کی اہمیت پر پوری طرح سے غور نہیں کیا جاسکا۔ تدریج زمانی کی طرح نامیاتی حدود میں 'زندگی کے نشیب و فراز میں' قضاؤ قدر واقعات' یہ سب اعداد و شمار کے موضوعات ہیں 'جیسا کہ سب جانتے ہیں کہ اعداد و شمار سب سے بڑھ کر سیاسی اور معاشی عمل کی خدمت کرتے ہیں۔ جسے آپ تاریخی ترقی کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ کلیلو اور نیوٹن کی کلاسیکی میکانیات میں ان کے لیے کوئی مقام نہ تھا اور اگر اب اچانک اس موضوع کے مندرجات کو سمجھا جائے لگا ہے اور اعداد و شمار کی مدد سے وہ قابل فہم صورت اختیار کر گئے ہیں۔ قطعیت کے تقدس کے تحت یا اس کے باہر باروق مفکرین مختلف طور پر اس کا مطالبہ کرتے رہے ہیں۔ تو اس کا کیا مطلب ہے؟ اس کا مطلب یہ ہے کہ مقصد تنظیم ہماری اپنی ذات ہے۔ اس لحاظ سے فطرت مدد سے مراد وہ فطرت ہے۔ جو ہمیں بزریدہ تجربہ حیات معلوم ہے۔ کیونکہ ہم خود اس میں زندگی گزارتے ہیں۔ وہ کون سا نظریہ ہے جو ہمیں اس کے حقائق کچھ بیان کرتا ہے؟ (جب خود اس کا کوئی وجود ہے تو اسے اس کا اظہار بھی کرنا چاہیے) لیکن یہ ذہن نشین رہے کہ واقعیت میں رجعت ناپذیری کا نظریہ کبھی ردبہ عمل نہیں آتا اور قدیم شدید ذہنی ہیئت کی یادگار کے طور پر قائم ہے۔ یہ ایک باروقی روایت ہے۔ اس کی قوت کا انحصار اسی روایت پر تھا جو اب ختم ہو چکی ہے۔ عالم نمکون اور عالم وجود 'قضاؤ قدر اور سلسلہ علت و معلول' تاریخی علوم اور عناصر فطرت کی سائنس اب غلط لفظ ہونا شروع ہو گئے ہیں۔ اب جو مسائل انسانی ذہن پر حاوی ہیں وہ حیات 'عمر' 'سمت' 'موت' ہیں۔

رجعت ناپذیری کا مندرجہ بالا بحث کی روشنی اور عالمی طریق کار کے تحت بھی مطلب ہے۔ طبعی زمان کی مزید یہ صورت اعتبار باقی نہیں رہی۔ مگر ایک حقیقی تاریخی اور داخلی طور پر زیر تجربہ آنے والے زمان کی تصویر ہے جو قضاؤ قدر کا ہم معنی ہے۔

باروق طبیعیات اپنی اصل ہیئت میں ایک منضبط نظام پر استوار تھی۔ اس کی بنیاد مضبوط تھی اور اس کی متعدد شاخیں تھیں۔ اس کی یہ حیثیت اس وقت تک قائم رہی جب تک اس میں حادثاتی اور امکانی نظریات کا اضافہ نہ کیا گیا۔ ایسے قیاسی نظریات کی مستقل سائنسی حیثیت نہیں ہوتی اور یہ سائنسی حقائق اور تجربات کی عالمی رفتار پر اثر انداز نہیں ہوتے۔ عالمی جہانی کا نظریہ بھی بعض اصولوں کے تحت پیش کیا جاتا ہے۔ مگر سائنسی لحاظ سے دیکھا جائے تو انہیں اصولوں کے طور پر تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔ یہ گوتے کے نظریات ہیں جو طبیعیات میں شامل ہو گئے ہیں۔ اور اگر ہم گوتے کے مناظراتی انداز کی اہمیت کو سمجھ لیں تو ہمیں ان کے حقیقی وزن کا اندازہ ہو جائے گا۔ کیونکہ ان تصورات میں وجدانی بصیرت کو استدلال کے مقابلے میں لاکھڑا کیا گیا ہے اور زندگی کو موت کے مقابلے میں اور تخلیق کو رسمی قانون کے مقابلے میں استادمہ کر دیا ہے۔ علم فطرت کی بنیاد ترین صورت 'احساس فطرت اور احساس الہی کا شعور ہے۔ اس کے مخالف بنیادوں پر نہیں۔ مگر گزشتہ کچھ مدت سے ان میں فاصلہ بڑھتا جا رہا ہے جس سے مراجعت کا عمل جاری ہو گیا ہے۔

چنانچہ پھر ایک دفعہ قوت متجذبه جو حرکیات میں شعبہ بازی کی اہلیت رکھتی ہے دوبارہ فاؤستی انسان کی تاریخی آرزو یعنی تحفظ کی علامت کے پردے میں محو عمل ہے اس کا ہدف ماضی بعید اور مستقبل ہے۔ ماضی میں وہ تاریخ پر انحصار رکھتی ہے اور مستقبل میں وہ اعتراضات اور خود نگری پر مجبور کرتی ہے۔ وہ کمیناں جو تمام دینی زندگی میں سنائی دیتی ہیں زندگی کے اعتقاد کا بیانہ ہیں۔ وہ صرف مزامیری موسیقی ہے۔ بنگری کی صنعت نہیں۔۔۔۔۔ اپنے مقصد کی طرف رواں دواں ہے (زمان کا) یہ مقصد مغرب کے ہر تصور حیات میں بیان کیا جا چکا ہے یعنی تیسری سلطنت دور جدید۔ جو انسانی مقصد اور موضوع ارتقاء ہے۔ اور اسے تمام فاؤستی فطرت کے معینہ انجام کے طور پر قبول کر لیا گیا ہے یعنی ناکارگی۔

سستی احساس یعنی ماضی اور مستقبل کا تعلق 'قوت کے تصورات میں ظاہر ہے جس پر کہ عالمی چینستان میں قدامت کی اہمیت لادہبی نظریات کی صورت میں نمایاں ہو رہی ہے ناکارگی کے نظریے سے آج مراد یہ ہے کہ دنیا اپنے لازمی داخلی ارتقاء کے حصول کے بعد اپنے خاتمے پر پہنچ چکی ہے۔

(۱۵)

ہم اس مضمون کے آخر میں مغربی سائنس کا خاکہ پیش کرتے ہیں۔ ہمارے آج کے نظریات کے مطابق آہستہ خرام زوال واضح نظر آتا ہے۔

قضاؤ قدر کے مستقبل کے متعلق ناگزیر فیصلوں کے متعلق قتل از وقت بیان کی ملاحظت کا انحصار علم التاريخ کے مطالعے پر ہے جو فاؤستی ثقافت کی مخصوص صفت ہے۔ کلاسیکی عہد کے لوگ مر گئے۔ ہم بھی

مرعائیں گے۔ لیکن وہ لاعلمی میں مارے گئے۔ وہ بتائے دوام پر اعتقاد رکھتے تھے اور آخری یوم تک وہ پورے اطمینان سے اپنے دن گزارتے رہے۔ وہ ہر روز کو دیوتاؤں کا عطیہ قرار دیتے۔ مگر ہم اپنی تاریخ سے واقف ہیں۔ ہمارے سامنے ایک آخری ہمدردی، بحران نظر آ رہا ہے، جو تمام یورپ اور امریکا کو اپنے گھٹے میں جکڑ لے گا۔ اس کا طریق کیا ہوگا۔ اس کا جواب یونانیوں کے سبق آموز انجام میں ملے گا۔ عقل محض کا الہ۔۔۔۔۔ جس کے شعور سے ہم محروم ہیں۔ کیونکہ ہم خود ہی اپنے آپ میں اس کی معراج دیکھتے ہیں۔۔۔۔۔ جیسا کہ ہر ثقافت میں ہوتا ہے کہ قدیم اور جدید انسان کے ادوار آتے ہیں اور اس کے بعد باقی کچھ نہیں رہتا۔ اس عہد کا سب سے ممتاز اظہار حقیقی سائنسی علوم میں ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ فصاحت بلاغت اور سلسلہ علت و معلول کو بھی شامل کر لیں، قدیم دور میں انکی عون اور ہمارے زمانے میں بارون اس کے مضبوط اعضاء تھے۔ اور اب جبکہ یہ تنزل کے ڈھلوان پر مائل بہ سرفہ تو یہ کون سا راستہ اختیار کرے گا؟

اسی صدی میں، میں یہ پیشین گوئی کرتا ہوں کہ سکندر اعظم کے سائنسی دور کی طرح، بڑی بڑی کامرانیوں حاصل ہوں گی۔ جن کی حتی تنفیض کی صورت میں ایک نیا داخلی عنصر وجود میں آئے گا، جو سائنس کی فتح کے عزم کو ایک طرف پھینک دے گا۔ قطعی سائنس خود اس کی تلوار پر گر پڑے گی۔ پہلی دہائی اٹھارویں صدی میں اس طریق کار کو آزمایا گیا۔ اور پھر انیسویں صدی میں اس سے قوت آزمائی کی گئی۔ اور اب اس کے تاریخی کردار کا تاریخی جائزہ لیا جا رہا ہے۔ مگر فلسفیانہ تفکیک سے بھی ایک راستہ مذہبیت کی طرف نکلتا ہے جو کسی ثقافت کا نتیجہ تو ہو سکتا ہے مگر تمہید نہیں۔ جو لوگ ثبوت کے عادی ہوتے ہیں، وہ اعتقاد کی آرزو رکھتے ہیں۔ جراحی کی نہیں۔

فرد کتابوں کو ایک طرف رکھ کر ان سے دست بردار ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو اعلیٰ سائنسی معقولات میں گم نہیں کرنا چاہتا۔ مگر سائنس صرف عظیم عالمان کی زندہ فکر میں قائم رہتی ہے، اور کتب کی کوئی حیثیت نہیں۔ وہ مستحق انسان کے لیے زندہ اور موثر حیثیت کی حامل نہیں۔ سائنسی نتائج محض ذہنی روایات کی مادت ہیں۔ اگر سائنسی معاملات کو اہم واقعات کی حیثیت نہ ملے تو یہ سائنس کی موت ہے۔ اور دو صدیوں کی بدستی کا نتیجہ سائنسی شکم سیری ہی ہے۔ یہ صرف افراد تک محدود نہیں بلکہ ثقافت کی روح بھی کافی حد تک سرشاری کا شکار ہے۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس نے اپنے رویے کا اظہار روز بروز کم از کم محققین کی تعداد کو میدان میں لانے کی صورت میں کیا ہے۔ کلاسیکی سائنس کی عظیم صدی تیسری قبل از مسیح تھی، جو اسطو کی موت کے فوراً بعد شروع ہوئی اور جب رومی اقتدار میں آئے اور ارشمیدس کی وفات ہوئی تو یہ سائنس کا خاتمہ تھا۔ ہمارے دور میں انیسویں صدی سائنس کے فروغ کے لیے اہم ترین ہے۔ کلاس اور ہیملٹ جیسے سائنس دان ۱۹۰۰ء تک مز چکے تھے۔ طبیعیات میں بھی کیا، حیاتیات اور ریاضی کی طرح عظیم ماہرین وفات پا چکے ہیں۔ اور ہمیں فطانت کے میدان میں قحط الرجال کا سامنا ہے۔ جو سائنس سے متعلق مواد کو جمع کر کے مرتب کرتے ہیں اور حتی دریاہوں اور امجادات کا باعث بنتے ہیں۔ جیسا کہ رومی دور میں سکندری علماء کا طریقہ تھا۔ ہر وہ شے جس کا زندگی کے حقائق، سیاسیات، تیکنیکی معاملات یا معاشیات

سے کوئی تعلق نہ ہو، عمومی معاملات کی منظر ہوتی ہے۔ لائسی ہنس کے بعد کوئی عظیم پیکر تراش، کوئی فن کار ایسے درجے کا ظاہر نہیں ہوا، جسے محرم قضاء قدر قرار دیا جائے۔ اور معتدین تاثیرت کی جماعت کے بعد کوئی صورت گر (نقاش) اور دیکھنے کے بعد کوئی موسیقار وجود میں نہیں آیا، زاروں کے عہد کو نہ فن کی ضرورت تھی، نہ فلسفے کی۔ ایرانو، چین اور ارشمیدس، دو تخلیقی کار تھے، اور انھوں نے پوری ذہنی اس اور پابندی کا مقام حاصل کیا۔ مگر ذوق کے متلاشی بطلیوس اور گیلان جو سب سے بعد آئے، محض نقل کرنے والے تھے۔ مگر جس طرح روغنی مصوری اور مزامیری موسیقی نے چند صدیوں میں اپنے کمال کی انتہا کو چھو لیا، اسی طرح حرکیات بھی جس کا آغاز ۱۶۰۰ء ہوا، آج خشکی کا شکار ہے۔

مگر اس سے قبل کہ پردہ گر جائے، تاریخی فاؤسٹی روح کے لیے ایک فرض منہی باقی ہے، جس کا ابھی تک تعین نہیں ہوا۔ بلکہ ابھی تک یہ بھی قرار نہیں پایا کہ اس کی انجام دہی ممکن ہے۔ اسے ابھی تک تمام شعبہ ہائے سائنس کی صورت کی تحریر میں لانا ہے۔ جسے یہ دریافت کرنا ہوگا کہ کس طرح تمام قوانین، تصورات، اور نظریات داخلیت کی سمت باہم بطور ہیئت آویزاں رہتے ہیں۔ اور فاؤسٹی ثقافت کے طریق حیات میں ان کی بدولت کیا ظہور میں آیا ہے۔ نظریاتی طبیعیات کی بازگشت کیا اور ریاضی کی مقدار علامات۔۔۔۔۔ گویا وجدانی طور پر یہ عالم میکانیات کی کلی فتح ہو گی۔ ایک دہائی پھر مذہبی زاویہ نگاہ عالم، قیافہ و قیاس کی بھرپور کوشش کہ وہ اظہار و علامات کو اپنے میدان عمل میں جذب کر لے۔ ایک ایسا دن آئے گا کہ ہمیں یہ سوال کرنے کی ضرورت نہ ہوگی، جو انیسویں صدی کے لوگوں نے کیا تھا کہ کیسائی الف یا تائمہ مقناہیت کے تحت کون سے قابل جواز قوانین ہیں۔۔۔۔۔ بلکہ فی الحقیقت ہم متعجب ہوں گے کہ اعلیٰ درجے کے داغ مل کر ایسے سوالات پر غور و فکر کر رہے ہیں۔ ہم یہ سوال کریں گے کہ یہ صورت احوال فاؤسٹی روح کے لیے کب تجویز کی تھی اور یہ کیسے ہوا کہ صرف ہمیں ہی اس کام کے لیے کیوں منتخب کیا گیا اور صرف ہمیں ہی یہ کام تفویض کیا گیا اور یہ کامرانیوں ہمارے نصیب ہی میں کیوں لکھی گئیں۔ اور ہم نے اسی غاظر کے تصویر پر دے میں یہ سب کچھ کیسے حاصل کر لیا۔ مگر ہمیں یہ اقرار کرنا ہوگا کہ ابھی تک تو ہمیں اس انداز کا شائبہ تک نہیں کہ ہماری مشہور مقصدی اقدار اور تجربات کے پردے کے پیچھے صرف تجلیات کی دنیا نہ یا نیم قابل اظہار بھی ہے۔

ظہور طبعہ شعبہ ہائے سائنسی علوم، اصولیات علم (طبیعیات)، طبیعیات، کیمیا، ریاضی، فلکیات، بڑی سرعت سے آیا۔ دوسرے کے قریب آ رہے ہیں، اور ایسے مقام پر پہنچ رہے ہیں کہ ان کے نتائج یکساں ہوں گے اور مختلف صورتیں عالم کے اقدار کا مسئلہ درپیش ہوگا۔ جو ایک طرف تو ایسے نظام اعداد کی تخلیق کا باعث ہوگا، جو ایک طرف تو اپنے مزاج کے لحاظ سے عملیاتی ہوگا اور قوانین و قواعد کی تعداد کو کم کر دے گا اور دوسری طرف نظریات کی کم تعداد کا مجموعہ ان شمار کنندگان پر نسب نمائی کرے گا۔ جو بالآخر محض گزشتہ دور کی اساطیری داستان سرائی ثابت ہو گی۔ جن کی جدید دور میں کوئی اہمیت نہ ہو گی اور انھیں ایسی قیاسی تصاویر کا درجہ دے دیا جائے گا جو مبادیات کے طور پر استعمال کی گئیں۔ یہ تبدیلی ابھی تک مشاہدے میں

سائنسی دور کا سورج غروب ہو رہا ہے اور تکنیک فتح یاب ہو رہی ہے، بادل چھٹ رہے ہیں اور نئی حر کے خوب صورت مناظر اپنی تمام نمایاں حسن و خوبی کے ساتھ واضح ہو رہے ہیں۔ حتیٰ تسبیح جس پر فاؤستی دائائی کا انحصار ہے۔ اگرچہ اس کا مظاہرہ اس کے محدودے چند خوش قسمت لمحات میں ہی ہوتا ہے۔۔۔ وہ یہ ہے کہ تمام علوم کو بنی نوع کی تبدیلی ہیئت کے وسیع نظام میں تبدیل کر دیا جائے۔ علوم حرکیات اور علمی تجزیات کا فریضہ، رسی زبان اور بیان کردہ موضوعات کے معانی و مطالب کی وضاحت ہے۔ جس طرح کہ رومانوی آرائش، 'روی کر بے'، 'جرمن عقائد' اور نسی کیفیات اپنے اپنے پس منظر اور دائرہ عمل میں کرتے رہے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک میں ایک ہی عالمی احساس کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ سب اکٹھے وجود میں آئے اور اکٹھے ہی پروان چڑھے۔ یہ فاؤستی ثقافت کی تخلیق ہیں۔ اور دنیا اور لامتناہی مکان کی اسٹیج پر اسی ثقافت کو بطور ذرا پیش کرتے ہیں۔ متحدہ سائنسی پہلوؤں کو اگر متحد کر دیا جائے اور انھیں ایک وحدت میں منسلک کر دیا جائے، تو ان پر عظیم فن کے امدادی نئے کا نشان لگ جائے گا۔ وہ ایک لامحدود کائناتی فضا کے ہیئت کی منجاری موسیقی ہوگی۔ یہی اس روح کی گہری، بے سکون، تشنہ آرزو ہے جیسا کہ منظم پیکر تراشی اور اقلیدسی کائنات کلاسیکی ثقافت کے باشندوں کے لیے باعث اطمینان تھی۔ یہ فاؤستی ثقافت نے ایک منطقی فروم کے تحت عقل و خرد کی مدد سے ایک شدید حرکی علیاتی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے تخلیق کیا۔ اور پھر اسے آمرانہ محنت شاقہ کے تحت ترقی دی، تاکہ یہ عالمی سائنسی معراج کا مقام حاصل کر سکے۔ یہ آئندہ دور کی ثقافتوں کے لیے فاؤستی ثقافت کی روح کا ایک عظیم ترکہ ہے، جو مادرائے اوراک بوقلموں اشکال کا مجموعہ ہے۔ ممکن ہے کہ آنے والی نسلیں اسے نظر انداز کر دیں۔ اور اس کے نتیجے میں اس قدر جدوجہد کے بعد مغربی سائنس اپنے روحانی مقام کی طرف مراجعت کر لے۔

زوال مغرب

(جلد اول)

تصنیف: ابوہریرہ اللہ سید منگل